REVUE GÉNÉRALE

DE

L'ARCHITECTURE

ET DES

TRAVAUX PUBLICS

REVUE GÉNÉRALE

DE

L'ARCHITECTURE

ET DES

TRAVAUX PUBLICS

JOURNAL DES ARCHITECTES, DES INGÉNIEURS, DES ARCHÉOLOGUES, DES ENTREPRENEURS, DES INDUSTRIELS DU BATIMENT, ETC.

HISTOIRE — THÉORIE — PRATIQUE — MÉLANGES

SOUS LA DIRECTION

DE

M. CÉSAR DALY

ARCHITECTE

Fondateur de la *Revue* et Auteur de la *Bibliothèque de l'Architecte.*

Membre de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Stockholm, Membre honoraire et correspondant de l'Institut Royal des Architectes britanniques, Membre associé honoraire de l'Académie Impériale de Saint-Pétersbourg, Membre associé de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique, Membre de l'Académie Royale des Beaux-Arts des Pays-Bas, Membre honoraire de la Société pour la propagation de l'Architecture d'Amsterdam, Membre honoraire de l'Institut Américain des Architectes, Membre associé correspondant de l'Association des Architectes civils portugais, à Lisbonne, Membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, Membre correspondant de la Société archéologique d'Athènes, Membre correspondant de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Lisbonne, etc., etc.

Premières Médailles, pour ses Publications, aux Expositions universelles de Paris (1855) *et de Londres* (1862), *et Médaille d'argent à l'Exposition de Paris* (1867).

* * *

QUATRIÈME SÉRIE — VOL. XII

XLII[e] DE LA COLLECTION GÉNÉRALE

* * *

PARIS

LIBRAIRIE GÉNÉRALE DE L'ARCHITECTURE ET DES TRAVAUX PUBLICS

ANDRÉ, DALY FILS ET C[IE]

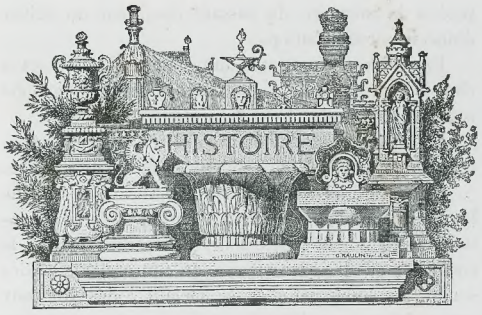
Ancienne maison DUCHER & C[ie]

ÉDITEURS

51, RUE DES ÉCOLES, 51

1885

THE GETTY CENTER
LIBRARY



FRISES

D'APRÈS JEAN LEPAUTRE

(Planche 1-2.)

Jean Lepautre, qu'il ne faut pas confondre avec son frère puîné Antoine Lepautre qui avait eu, au XVII[e] siècle, une certaine notoriété comme architecte, était né à Paris en 1617. La fécondité extraordinaire et le grand talent qu'il apportait dans ses œuvres de dessinateur le firent de bonne heure connaître de ses contemporains, et il fut nommé, jeune encore, membre de « l'Académie royale de peinture et de sculpture ». Cet « architecte, dessinateur et graveur du Roi », avait l'habitude de graver lui-même la plus grande partie de ses œuvres. Il était même doué d'une telle habileté, que le plus souvent il ne prenait pas la peine de faire de dessins : il gravait immédiatement ses compositions, à mesure qu'il les imaginait; la pointe du graveur lui servait de crayon.

Malgré leur nombre incroyable, Lepautre avait le don d'apporter une grande variété dans ses productions, toujours frappées au coin du bon goût; on n'y saurait surprendre que des airs de famille, pourrait-on dire, comme en montrent, par exemple, les trois frises de notre *planche*.

Dans une prochaine livraison, nous publierons des panneaux décoratifs qui font ressortir, peut-être davantage encore, la richesse d'invention et la finesse de l'artiste du XVII[e] siècle.

COLONNETTES EN BOIS

DANS L'ÉGLISE S[TA]-MARIA IN ORGANO, A VÉRONE

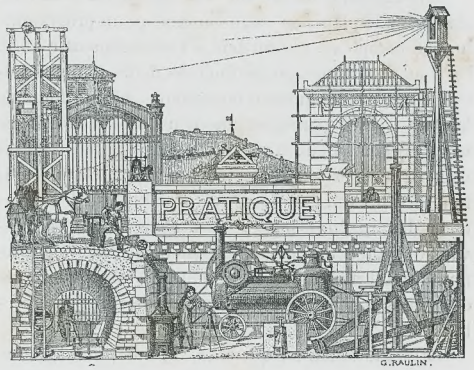
Par Fra Giovanni

(COMMENCEMENT DU XVI[e] SIÈCLE)

(Planches 3 et 4.)

La sacristie de l'église S[ta]-Maria in Organo, de Vérone, contient une boiserie qui passe pour être le plus beau chef-d'œuvre du moine Fra Giovanni da Verona, celui où l'artiste, selon l'expression de Vasari, s'est surpassé lui-même. Cette boiserie est divisée en dix panneaux séparés entre eux par des colonnettes accouplées, supportant une corniche dorique qui sert d'appui à des arcs surmontés d'un riche entablement.

Nos deux *planches* donnent quatre de ces colonnettes, qui suffisent à montrer le goût exquis du moine olivétain pour l'ornementation. L'harmonie est telle, que, malgré l'extrême profusion des motifs sculptés, les colonnettes ne paraissent pas surchargées. On remarquera aussi que pas un des détails d'une colonnette n'est reproduit sur une autre, comme si l'artiste avait voulu témoigner ainsi de la fécondité de son imagination ornemaniste. Tel fut, d'ailleurs, l'usage général à cette époque.



TOMBEAU DE MICHELET

AU CIMETIÈRE DU PÈRE-LACHAISE, A PARIS

Par M. Pascal, architecte.

(Planches 5 et 6) (1).

Une souscription internationale, fort gênée à son début par des événements politiques qui en détournèrent l'attention publique, a couvert la plus grande partie de la dépense de ce monument. L'État a donné tous les marbres nécessaires à la construction, et la modeste fortune de M[me] Michelet a pourvu au reste.

(1) Nous avons cru devoir publier telles quelles les notes que nous a livrées M. Pascal, sur notre demande : nous n'aurions pas aussi bien rendu compte des circonstances qui ont précédé ou accompagné l'érection du monument funéraire, que nous n'aurions pas, d'ailleurs, aussi bien décrit. Mais il n'est que juste de ne pas accepter le jugement qu'il porte sur ce tombeau, quand il écrit que « la belle composition de Mercié est tout dans le monument ». Certes la composition de M. Mercié est fort belle; mais le cadre qu'a su lui faire l'architecte est digne en tous points de l'œuvre du sculpteur; et l'on peut dire que les deux artistes se sont prêté un mutuel appui pour faire valoir leur part réciproque dans l'œuvre commune. Nous en appelons à ceux qui ont vu le monument du Père-Lachaise, ou qui jetteront un coup d'œil sur nos *planches* 5 et 6. (N. D. L. R.)

comme au transport du corps de son mari des bords de la Méditerranée à Paris, où une véritable ovation attendait la dépouille mortelle du grand écrivain. A la cérémonie définitive, M. Jules Ferry, alors ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, prononça un éloquent éloge du défunt.

Le Conseil municipal de Paris a fait don gracieusement du terrain, bien situé, sur lequel s'élève le monument, terrain tel que l'aurait souhaité Michelet, qui aimait à s'arrêter dans le cimetière à un lieu élevé d'où la vue s'étendît sur la grande ville.

Mme Michelet, à laquelle le Comité laissait par déférence toute l'initiative, avait fait choix de Mercié pour la partie sculpturale. C'est lui qui me demanda de me charger de l'architecture, c'est-à-dire de la composition d'ensemble.

L'irrégularité du terrain concédé (qu'on peut constater sur le plan), au moins autant qu'un programme un peu complexe, a contribué à l'arrangement réalisé. On voulait à la fois un jardinet de fleurs toujours entretenues, un monument honorifique, et une fontaine laissant couler perpétuellement un filet d'eau. Il ne m'appartient pas de dire si j'ai réussi à faire entrer dans ce petit espace tout ce que souhaitait d'y voir la tendre sollicitude de la veuve. J'ai disposé les fleurs dans des vasques superposées, comme on ferait devant un autel, au-dessous du Michelet endormi, souriant à cette muse sévère qui montre l'inscription tirée des écrits du Maître : « L'Histoire est une résurrection. »

La petite fontaine, qui a sa légende, est devenue un édicule, en quelque sorte votif, sur lequel est sculptée en bas-relief une urne penchée, symbole de la pensée à traduire.

Mme Michelet, à ses fréquentes visites au Père-Lachaise, frappée de la peine qu'avaient de pieuses mains à monter aux fleurs des tombeaux l'arrosage nécessaire, avait fait don au cimetière, d'une canalisation et de quelques fontaines dispersées pour l'usage exclusif des familles. Elle avait naturellement souhaité qu'une de ces fontaines fît partie de l'édicule élevé à son mari; mais j'eus le regret d'être obligé de la dissuader de ce projet et de lui demander de n'en conserver que la trace et comme le souvenir : le monument eût été toujours mouillé et malpropre, et c'eût été une illusion de compter sur le soin et le respect du grand destructeur qui s'appelle *tout le monde*, pour la tombe à laquelle il viendrait puiser.

Telle est l'explication de la petite vasque contenant une plante aquatique, et de la stèle qui la surmonte avec son urne en bas-relief.

Il m'a paru que le génie de l'historien-poète, ce brillant représentant de la race latine, pouvait être rappelé à la mémoire du passant ému, par un édifice d'une inspiration antique.

Une phrase, empruntée au testament de Michelet et choisie par sa veuve, a été gravée sur le cénotaphe comme l'expression de sa vie entière.

Le médaillon d'un enfant, qui n'a pas vécu, l'accompagne et attend, en pendant, la figure de sa mère.

Sur le tore de feuillages de l'architrave se détache le nom de Michelet, avec la mention de la souscription internationale; des fleurs de marbre ornent la corniche, et, dans la cymaise de couronnement, des sculptures emblématiques se mêlant à des rinceaux ornementaux rappellent les œuvres poétiques et fantaisistes du puissant écrivain : *L'Oiseau*, *L'Insecte*, *La Mer*, etc. Enfin, sur les faces latérales des antes, figurent les noms des nations et des villes qui ont souscrit à l'érection du monument.

Le système de construction a visé surtout à la longue durée. Les blocs d'Euville du soubassement sont énormes, et les joints sont aussi peu multipliés qu'il a été matériellement possible. Les marbres sont de dimension rare.

Le terrain sur lequel s'élève la construction est argileux. La crainte d'un glissement, fréquent dans les monuments de la colline du Père-Lachaise, m'a dicté l'établissement d'un large plateau de béton sous toute la surface, avec une sorte de caniveau de drainage tout autour, pour renvoyer les eaux d'infiltration à un égout voisin.

Le caveau et le soubassement ont été exécutés par M. Blanchon, entrepreneur de travaux de cimetière; la marbrerie a été confiée à l'expérience et au soin précieux de la maison Drouet; M. Germain, sculpteur, a interprété mes dessins pour la partie décorative.

Inutile de faire l'éloge de la belle composition de Mercié, qui est tout dans le monument.

La dépense s'est élevée à 43,000 francs environ, non compris la fourniture des marbres, donnés par l'État, comme il a été dit précédemment.

J.-L. Pascal.

HOTEL PRIVÉ

RUE DUMONT-D'URVILLE, A PARIS

Par M. E. Lavezzari, architecte.

(Planches 7 et 8.)

Le petit hôtel que je viens d'élever à l'angle des rues Dumont-d'Urville et des Bassins, devait satisfaire à des conditions singulières dont le programme était pour moi absolument nouveau; mais il n'y a rien d'impossible à ce que, dans une ville comme Paris, les

mêmes conditions puissent être imposées par d'autres propriétaires, si leurs goûts et plaisirs sont ceux de mon client; de là le certain intérêt qu'il peut avoir pour le lecteur.

M. G. G.... est un amateur éclairé, un *trouveur* très heureux, d'objets d'art anciens ou modernes, français ou étrangers. Chez lui, l'amour du *bibelot*, continu, raisonné, est arrivé, en plusieurs années, à former une collection aussi originale par la variété de ses éléments que par leur quantité.

« Je ne puis trouver, me disait-il naguère, un appartement dans lequel je puisse ranger, sans gêne pour moi, sous leur meilleur jour, dans un ordre qui les fasse valoir, tous les objets dont je me suis entouré, avec lesquels je veux vivre et que je voudrais, s'il se pouvait, voir tous à la fois tant que le sommeil ne me ferme pas les yeux, ou que mes occupations ne m'appellent pas au dehors.

« Je veux une grande salle, un *hall*, dit-on aujourd'hui assez improprement, dans laquelle je puisse avoir à mon gré l'éclairage de tel ou tel côté; ma salle à manger s'ouvrira sur cette pièce; ma bibliothèque, qui sera en même temps mon cabinet de travail, me laissera libre vue sur elle; ma chambre à coucher y aura vue plongeante et je veux, de mon lit, à mon réveil, voir les premiers rayons du jour s'éparpiller sur les soies et les émaux. Je n'ai pas à me préoccuper de loger une famille que je n'ai pas, mais il me faut toutes les pièces nécessaires à mes habitudes de confortable et au logement de trois domestiques. D'autre part, j'ai un terrain en vue; site et quartier, tout m'en plaît; vous savez, comme moi, les matériaux artistiques que j'ai amassés pour les faire entrer dans une décoration intérieure. Si vous pouvez, sur ce terrain, me construire un hôtel qui remplisse mes *desiderata*, faites vite et bien; mais, j'allais l'oublier, ne me dépensez que le moins possible, car je ne pourrai plus employer au dedans l'argent que vous aurez employé au dehors. »

Ai-je fait vite? Je ne trouve pas. — Ai-je fait bien? Cela dépend des goûts... — Ai-je été économe? Je le garantis.

Un peu long mon préambule, mais il était nécessaire : un architecte aussi a parfois besoin de précautions oratoires, et d'ailleurs, il rendra plus court ce qui me reste à dire, surtout si le lecteur veut bien maintenant regarder les plans avec quelque attention.

Fort heureusement, le terrain était un trapèze régulier de grande hauteur, ayant jour sur trois côtés. Une première partie, composée d'un étage sur sous-sol, d'un premier et d'un second mansardé, contient toutes les nécessités de la vie, comprise comme l'avait exposé le propriétaire; la seconde partie, pareillement sur sous-sol, constitue une seule pièce dont la hauteur est celle des deux étages adjacents; elle est dans le bout le moins large du trapèze.

Le système de construction est des plus simples; les chaînes, pilastres, corniches, soubassements, chambranles, sont en pierre; le remplissage de cette ossature, en briques. Partout où les vides étaient assez grands, j'ai fait servir la céramique à la décoration : ainsi la frise au-dessous de l'entablement est en faïence de grand feu, à dessins blancs, gros vert, et bleu sur fond vieil or; entre les pilastres, les grandes travées de briques sont recoupées horizontalement de bandes de faïence, pareillement de grand feu, représentant une branche de figuier, aux fruits violets, aux feuilles vert Japon, serpentant sur un fond bleu paon. Je dois dire que le fond de briques est, à mon sens, un peu foncé aujourd'hui, mais cet inconvénient s'atténue tous les jours.

Quant à l'intérieur, les vestibules, escalier, chambre à coucher, salle à manger, bain, cabinet de toilette, sont ce qu'on les fait maintenant dans tous les coquets petits hôtels; je ne parlerai que de la pièce principale. Il va de soi qu'on n'entre pas dans ce sanctuaire comme dans une hôtellerie, fût-elle du *Lyon d'or*; le visiteur est d'abord admis dans un petit salon d'où, s'il y a lieu, si *dignus est intrare*, il est introduit dans le hall; certes, mon lecteur est de ceux-là.

La face qui se présente à lui est l'opposée de celle représentée par la *planche* 8. Les deux grandes baies latérales étant à plus de 2 mètres du sol, on serait absolument privé de la vue du dehors, si la troisième, celle de l'extrémité, au coin coupé, n'était plus basse que les autres, d'une part, et si, d'une autre, cette partie de la pièce n'était surélevée de quatre marches; l'appui est alors à la hauteur des coussins du divan qui pourtourne cette sorte d'estrade. Doit-on faire de la musique? C'est sur elle que s'installe le virtuose.

Non seulement la différence de la hauteur du plancher, mais celle du plafond, servent à détacher cette partie de l'ensemble, à en raccourcir la longueur à l'œil; elle simule une véritable tente hindoue, dont les plis gras et nombreux viennent se réunir en trémie renversée et irrégulière. Une très belle statue de Brahma, avec son limbe en laque dorée, à l'ombre de deux grands *phœnix*, est au centre de cette estrade, et deux guerriers japonais, de grandeur naturelle, occupent les deux socles formant l'échiffre du perron. La face opposée est suffisamment décrite par la gravure (*pl.* 8); on voit si le contraste est vif.

Les deux longs pans qui joignent ces deux décorations sont occupés, dans la partie basse, par les vitrines, chevalets, scabellons, tandis que sur les murs, d'un ton olive uni, s'étalent les étoffes, vêtements, bannières, de toutes les provenances imaginables.

La cheminée, reproduite dans la *pl.* 8, est le principal motif du *home*. Ses moulures horizontales, les deux consoles des piédroits, les métopes et la petite colonnette du centre, sont seules des parties neuves et faites par l'architecte; tout le surplus, près de 200 morceaux épars, a été patiemment assemblé et combiné pour arriver à faire un corps de cheminée. Rien, pour ainsi dire, ne manquait aux grands panneaux si intéressants. Il n'est pas bien sûr que tous ces fragments aient jadis appartenu à une cheminée, mais il est certain qu'il en existe une, presque semblable à celle ainsi constituée, au château d'Heidelberg, et donnée dans la monographie de cet édifice. Les motifs des panneaux du bas sont reproduits dans plus d'une des compositions d'Holbein. Cet artiste, Allemand d'origine, ayant beaucoup travaillé à Londres, comme son compatriote Hœndel, il semble que quelque crédit puisse être donné à l'affirmation du marchand, qui prétendait que tous ces débris arrivaient d'Angleterre. Quelle que soit sa provenance, la chose est d'un grand prix, tant est fini le travail; on ne peut rien voir de plus fin que les petits monstres, tous différents, qui forment les modillons supportant la corniche.

Ici, mon cher lecteur, laissez-moi vous montrer que la lecture du texte de la *Revue* peut être bonne à quelque chose : j'étais fort embarrassé en entreprenant la conservation de cette œuvre d'art, car la pierre, bien que très dure, avait par places sa surface comme *étonnée*, et dans d'autres, beaucoup plus nombreuses, un véritable clivage amené par le temps, rendait impossible tout maniement un peu brusque. (A la vérité, je ne sais pas encore quelle est cette pierre et mes collaborateurs n'en savent pas davantage.) C'est à ce moment que j'entrevis la possibilité de l'origine *anglaise*; par association d'idées, je me suis rappelé que dans un certain volume de la *Revue*, il était précisément question d'une pierre semblable et d'un moyen qui avait été employé avec plein succès, pour donner une consistance nouvelle et une dureté bien plus que suffisante, aux sculptures des tombes royales de Westminster, menacées d'une ruine complète. J'ai cherché, et j'ai trouvé; j'ai suivi la voie indiquée par l'inventeur et, comme lui, j'ai réussi. Grâces en soient rendues à M. Scott, notre éminent confrère (Voy. vol. XVII, *col.* 87).

Que vous dirais-je de plus, sans entreprendre l'énumération de tous les éléments qu'il a fallu faire servir à l'ensemble? La bibliothèque est faite d'un grand vieux rétable espagnol; les portes de la salle à manger, avec leurs deux évangélistes de taille humaine, viennent d'une sacristie; la cheminée en bois, de la chambre à coucher, vit la Pompadour; et que sais-je encore?

Mieux vaut vous dire, ce dont vous vous doutez bien, que tout l'hôtel est chauffé par un calorifère construit dans le sous-sol par MM. Geneste, Herscher et C^ie^; que la seule ventilation dont on se soit préoccupé, en dehors de celle de la cuisine, est celle du hall, ce qui est suffisant, puisque les autres pièces habitées s'ouvrent en grand sur celle-là. Les arrivées d'air chaud sont sous les baies de fenêtre; les retours d'air sont au-dessous de l'estrade, s'ouvrant à droite et à gauche du perron; au centre du plafond est un autre orifice d'évacuation, dont le jeu n'est pas permanent, mais subordonné aux nécessités, suivant le nombre des personnes, la température et l'éclairage de la salle.

De cet éclairage, nous parlerons une autre fois, car il est encore à l'étude. C'est à l'électricité qu'on s'est adressé; le programme à réaliser est assez difficile, les solutions offertes sont nombreuses, mais aucune n'est encore arrêtée. Le gros point est de pouvoir, sans inconvénient, s'éclairer aussi bien lorsqu'on est seul que lorsqu'on reçoit nombreuse compagnie.

Quant à mes collaborateurs, je me fais un plaisir de citer M. Montjoye, qui a exécuté toute la maçonnerie; M. Razetti, le restaurateur de la cheminée; MM. Fargue et Hardelay, pour les faïences extérieures; M. Lœbnitz, qui a fait les beaux carrelages intérieurs, et MM. Redouly et C^ie^, les entrepreneurs de la peinture.

La dépense, à très peu de chose près déjà réglée, n'atteint pas 100,000 francs, somme dans laquelle, bien entendu, ne figure pas la valeur des objets d'art employés.

E. Lavezzari.

ALIMENTATION D'EAU

DES MAISONS DE CAMPAGNE ET DE LEURS DÉPENDANCES

MOTEURS DIVERS, ANIMÉS OU INANIMÉS

a) l'homme et les animaux; — *b*) la vapeur; — *c*) le gaz; — *d*) l'eau; *e*) le vent.

Nous avons traité, dans le vol. XL, la première partie du titre I^er^ du sommaire de l'étude que nous nous étions proposé de faire. Nous reprenons aujourd'hui cette étude interrompue, à la deuxième partie du titre I^er^ : moteurs divers.

Indications générales. — Dans la plupart des cas, le choix du moteur à employer pour l'élévation des eaux ne donne lieu à aucune incertitude. Si le volume à élever est peu considérable, il n'est pas douteux que l'on pourra y pourvoir avec un homme de peine, un manœuvre, un jardinier. Si ce volume s'accroît et qu'aux besoins de la maison proprement dite s'ajoutent ceux de ses dépendances, d'un jardin, d'une ferme, les bras de l'homme deviennent insuffisants, et

il faut avoir recours à un moteur plus puissant : l'âne, le cheval ou le bœuf, et les atteler soit à un manège remontant l'eau dans des vases animés d'un mouvement alternatif (manèges à seaux des maraîchers) ou continu (noria, chapelet), soit à un manège actionnant une ou plusieurs pompes.

Si les animaux manquent, ou si le combustible est à bas prix, l'emploi de la vapeur peut être préféré à celui des bêtes de trait, et il importe de se rendre compte des avantages que peuvent procurer tels ou tels de ces systèmes. Le gaz, s'il arrive à proximité de l'habitation, offre une nouvelle ressource à laquelle on peut avoir intérêt à recourir.

Enfin, dans des cas spéciaux, la force motrice de l'eau ou celle du vent, plus instable, mais trop négligée à notre avis, permettent d'élever l'eau à peu de frais.

Les circonstances diverses qui peuvent se présenter devront être étudiées soigneusement. Pour faciliter cette étude, on recourra aux indications du tableau ci-après, qui donne, d'après Claudel, les quantités de travail moyennes et journalières, produites par les moteurs animés dans diverses circonstances :

QUANTITÉS de travail fournies par les moteurs animés. — Nature du travail.	POIDS ÉLEVÉ ou effort moyen exercé.	VITESSE par seconde.	TRAVAIL par seconde	DURÉE du travail journalier.	QUANTITÉ de travail journalière.
Un manœuvre élevant de l'eau avec une corde et une poulie, ce qui l'oblige à faire descendre la corde à vide.	kilog. 18	mètr. 0.20	kilogm 3.6	heures. 6	kilogm. 77.760
Un manœuvre agissant sur une roue à chevilles ou à tambour :					
1° Au niveau de l'axe de la roue.	60	0.15	9	8	259.200
2° Vers le bas de la roue ou à 24°. . . .	12	0.70	8.4	8	241.920
Un manœuvre agissant sur une manivelle.	8	0.75	6	8	172.800
Un manœuvre exerçé, poussant et tirant alternativement dans le sens vertical. .	6	0.75	4.5	10	162.000
Un cheval attelé à un manège et allant au pas	45	0.90	40.5	8	1.166.400
Un cheval attelé à un manège et allant au trot	30	2.00	60	4.5	972.000
Un bœuf attelé à un manège et allant au pas	60	0.60	36	8	1.036.800
Un mulet attelé à un manège et allant au pas	30	0.90	27	8	777.600
Un âne attelé à un manège et allant au pas	14	0.80	11.2	8	322.560

Ce tableau contient trois éléments variables : 1° l'effort exercé; 2° la vitesse réalisée par le moteur; 3° la durée du travail effectué.

Pour que le résultat produit soit maximum, il faut que l'effort reste compris entre le 1/3 et le 1/5 de celui que le moteur pourrait produire, sans vitesse, pendant un temps très court; — que la vitesse varie du 1/4 au 1/6 pour l'homme, et du 1/12 au 1/15 pour le cheval, de la vitesse maxima qu'ils pourraient prendre pendant un temps très court et sans produire d'effort; — que la durée du travail journalier soit de 1/2 au 1/3 du temps le plus long pendant lequel le travail peut être continué sans nuire à la santé du moteur.

Il y a donc un grand intérêt à tenir compte des indications qui précèdent, dans le calcul de la force motrice à réaliser pour obtenir un résultat déterminé. Il est prudent d'admettre, en outre, que l'effet utile ne sera que les 80/100 de l'effet indiqué par le calcul.

Comparaison entre les moteurs animés et les moteurs inanimés : l'homme, les animaux, la vapeur, le gaz. — Après avoir comparé les moteurs animés entre eux, il convient de les comparer à la vapeur et au gaz, dont l'emploi tend de plus en plus à se répandre.

1° *Homme.* — Un manœuvre agissant sur une manivelle (les pompes actionnées de cette façon sont celles que l'on doit préférer pour un travail suivi), pouvant travailler six heures par jour et étant payé généralement 3f.50 par jour. Le prix du kilogrammètre revient à 0f.00002 environ.

2° *Cheval attelé à un manège.* — On peut estimer à 4f.25 le prix de la journée d'un cheval produisant 1,166,400 kilogrammètres, ce qui met le prix du kilogrammètre à 0f.0000036.

3° *Machine à vapeur.* — Si nous supposons une machine à vapeur de 6 chevaux, consommant 5 kilogrammes de houille par cheval effectif et par heure, ce qui est excessif (1), la dépense par heure s'établit de la manière suivante :

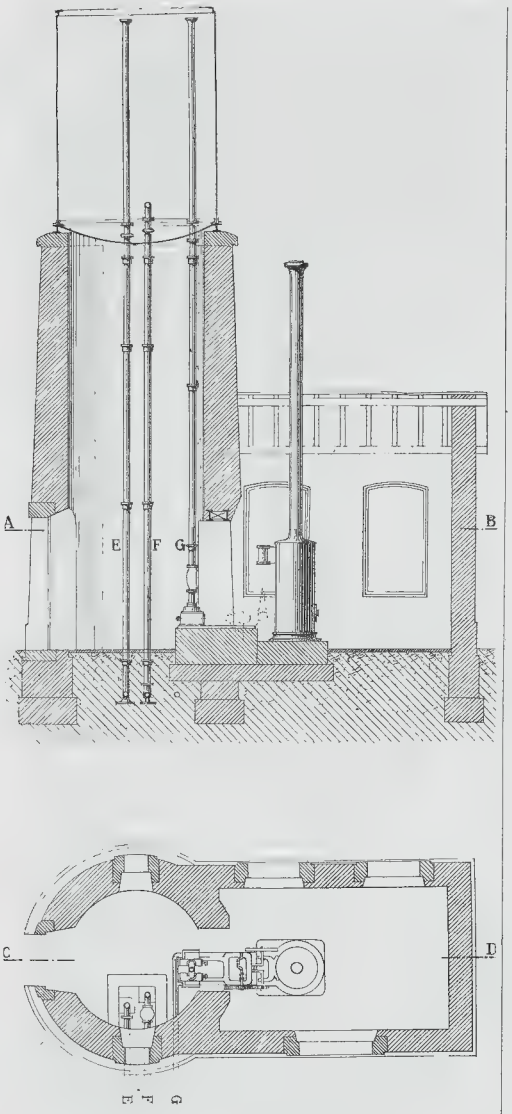
Houille : $5^k \times 6^{ch} = 30^k$ à 35 fr. la tonne.	1f.05
Houille pour l'allumage : 60^k à 35 fr. = 2f.10 répartis sur 10 heures de travail journalier	0.21
Chauffeur ou mécanicien	0.60
Eau, graisse et chiffons.	0.04
Par heure.	1.90

Le nombre de kilogrammètres obtenu en une heure est de $6^{ch} \times 75 \times 3{,}600'' = 1{,}620{,}000$ kilogrammètres, ce qui fait ressortir le prix du kilogrammètre à 0f.00000117.

4° *Machine à gaz.* — Un moteur Otto de 1/2 cheval de force (c'est le type le plus faible) dépensera, pour produire une force équivalente à celle de l'homme (2), 75 à 100 litres de gaz, plus 300 litres, qui est le minimum nécessaire pour la marche à vide du moteur, soit environ 400 litres. C'est là, on le comprend, une condition défavorable. En comptant le gaz au prix maximum de 0f.40 le mètre cube, on dépensera 0f.16, ce

(1) En effet, les machines Hermann-Lachapelle de 1 à 4 chevaux dépensent de 3 à 4 kilogrammes par heure et par cheval. Celles de 6 chevaux et au-dessus dépensent de 2 à 3 kilogrammes. Les machines locomobiles, avec générateurs inexplosibles Belleville, de 8 chevaux, dépensent 3 kilogrammes par cheval et par heure.

(2) Un moteur de 1/2 cheval équivaut à *quatre* hommes, mais peut, en dépensant moins de gaz que la quantité normale, donner une force égale à celle d'*un* homme seulement.



INSTALLATION D'UN RÉSERVOIR D'EAU
avec machine à vapeur et pompe, d'après Fortin-Hermann et C^ie.
Coupe verticale et plan (1).

(1) Aux renseignements précédemment fournis sur l'installation des réservoirs, nous ajoutons celui-ci, qui nous a été fourni par MM. Fortin-Hermann et C^ie. Le croquis est assez explicite, pour qu'il ne soit pas besoin d'y ajouter une description particulière.

LÉGENDE.

E. . . Tuyau de trop plein.
F. . . Tuyau de distribution.
G. G. Tuyaux d'aspiration et de refoulement de la pompe.

qui, pour $\frac{172,800}{8}$ kilogrammètres obtenus par heure, donne pour le coût du kilogrammètre : 0^f.0000074. Ce résultat serait plus avantageux, si la force à réaliser était supérieure à celle de 1/2 cheval, que nous avons admise. Ainsi, dans le cas de l'emploi de la force complète de 1/2 cheval que peut produire le moteur, la consommation du gaz est de 650 litres à l'heure. En le comptant à 0^f.40 le mètre cube, la dépense ressort à 0^f.26, et le prix du kilogrammètre à 0^f.000003 seulement.

Si enfin nous prenons une machine à gaz de 6 chevaux, permettant une comparaison plus facile avec une machine à vapeur de même puissance, et consommant 6 mètres cubes de gaz à l'heure, la dépense ressort, en supposant le gaz payé 0^f.40 le mètre cube, à 2^f.40, soit, par kilogrammètre, à 0^f.0000014. Les chiffres qui précèdent ne tiennent pas compte de la dépense d'eau, de graisse et de chiffons, ni du temps qu'exigent la surveillance, à la vérité, peu assujettissante, et les soins d'entretien de la machine. De même que pour la machine à vapeur, ils ne comprennent aucune somme pour intérêts et amortissement du prix d'achat.

Pour les personnes qui seraient peu familiarisées avec les unités employées pour la mesure du travail en mécanique, nous dirons, d'après la Compagnie des moteurs Otto, que :

1° L'heure de travail d'un manœuvre coûtant 0^f.50, un moteur à gaz fournira le même travail pour 0^f.16 (le gaz coûtant 0.40 le mètre cube, le manœuvre ne travaillant que sept heures et la machine travaillant sans arrêt);

2° L'heure de travail d'un cheval au manège revenant à 0^f.50 (l'animal travaillant huit heures effectives), une machine à gaz (de 1/2 cheval-vapeur) fournira le même travail pour 0^f.20 seulement, ou une force double (machine de 1 cheval-vapeur) moyennant 0^f.10 de moins par heure;

3° L'heure de travail d'une machine à vapeur de 2 chevaux (consommant 6 kilogrammes par force de cheval et par heure, et la houille coûtant 35 francs la tonne) revient à 1^f.25 environ; tandis que l'heure de la machine à gaz de même force (le gaz coûtant 0^f.40 le mètre cube) ressort à 0^f.80.

Pour 6 chevaux, l'heure de travail coûte dans les mêmes conditions :

Avec une machine à vapeur. . . 1^f.86
Avec une machine à gaz. . . . . 2^f.40

Le prix serait le même, si le gaz ne coûtait que 0^f.30 le mètre cube.

On voit donc que, la houille coûtant 35 francs la tonne et le gaz 0^f.40 le mètre cube, il ne faut pas dépasser 4 chevaux-vapeur environ, pour pouvoir em-

ployer indifféremment la vapeur ou le gaz comme force motrice. Dans ce cas, il est vrai, les avantages inhérents à l'emploi du gaz (sécurité, commodité, propreté) donneraient l'avantage aux machines de ce système.

Moteurs ne dépensant pas : l'eau, le vent. — Les moteurs dont nous venons de parler sont ceux qu'on peut se procurer partout, à condition de leur donner l'aliment qui leur convient : nourriture aux uns, eau et combustible ou gaz aux autres. Ce sont les moteurs onéreux à des degrés divers. A côté de ceux-ci sont les moteurs gratuits : l'eau et le vent, moteurs inconstants, capricieux souvent, mais qui ne coûtent rien et qu'il faut chercher à utiliser toutes les fois que les circonstances le permettent.

a) *L'eau.* — Nous avons indiqué précédemment (vol. XL, *col.* 106 et suiv.) quelques-uns des appareils qui peuvent être employés pour utiliser la force d'un cours d'eau et l'appliquer à l'élévation et au refoulement de ce liquide dans des conduites ouvertes ou fermées; nous n'y reviendrons donc pas.

b) *Le vent.* — Pour utiliser l'action du vent, on construit des moulins de formes diverses, qui peuvent se placer, soit sur un bâtiment existant, soit sur un échafaudage spécial en fer ou en bois, soit sur une tour en maçonnerie, soit au-dessus du réservoir lui-même.

Entre autres appareils nous citerons :

1° Les moteurs de Letellier aîné, construits entièrement en fer et en fonte, de 1 à 4 chevaux, simples, solides, s'orientant seuls par leur gouvernail et dont les ailes en fer s'effacent sous la pression d'un vent trop violent, soit en marche, soit le frein serré;

2° Les moulins de Henry-Lepaute, dont les rendements, variables de 500 à 2,400 litres, basés sur l'action d'une brise légère (1 mètre par seconde), sont souvent doublés dès que le vent acquiert une vitesse plus considérable. Ces appareils se composent d'un volant à ailes fixes et d'un gouvernail portés par une armature pivotante, renfermant le renvoi du mouvement de l'arbre vertical qui descend jusqu'au bas de l'armature conique en tôle sur laquelle est monté tout le système. Cette armature se fixe, au moyen de ferrures ou de boulons, sur la plateforme de la construction qui élève le moulin à la hauteur convenable pour qu'il reçoive l'action du vent;

3° Les *Éoliennes* de Ernest Bollée, du Mans. Ce sont des espèces de turbines qui se placent à la partie supérieure d'un mât tubulaire en fonte, au centre duquel passe l'arbre de transmission de la force. Ce mât supporte une plate-forme à laquelle on accède par un escalier héliçoïdal. Un certain nombre de tiges en fer, rattachées à des ancres scellées dans des massifs en maçonnerie, maintiennent l'appareil dans une position verticale inébranlable. M. Bollée a trois types de ces appareils, qui peuvent élever les volumes d'eau ci-dessous à diverses hauteurs :

HAUTEUR d'ascension.	QUANTITÉS ÉLEVÉES EN VINGT-QUATRE HEURES PAR		
	le type n° 1.	le type n° 2.	le type n° 3.
mètres.	litres.	litres.	litres.
10	13,000	30,000	65,000
15	8,000	20,000	43,333
20	6,500	15,000	32,500
. . .	. . . .	. . . .	. . . .
60	2,116	5,000	10,000

4° Les turbines atmosphériques de A. Dumont sont analogues aux précédentes; mais les ailes du moteur, au lieu d'être planes, sont héliçoïdales, et leur ensemble constitue un volant excentré par rapport à l'axe, qui sert de pivot. Il résulte de cette disposition qu'il s'oriente et obéit à la moindre brise, avec une grande facilité. Il fonctionne dans un courant dont la vitesse est inférieure à $2^{m}.50$ par seconde et ne chôme pas quinze jours par an.

D'après l'inventeur, ces appareils n'ont rien à redouter des ouragans, et peuvent donner, pour des volants de 2 à 10 mètres de diamètre, de 22,000 à 550,000 tonnes (de 1,000 litres) d'eau, à 1 mètre de hauteur, dans le courant d'une année, avec des pompes dont le rendement égale 55 p. 100. Pour connaître le volume d'eau élevé annuellement à une hauteur quelconque, il suffit de diviser les nombres ci-dessus par cette hauteur exprimée en mètres.

Prix des divers moteurs. — Nous compléterons ces indications sommaires en indiquant quelques-uns des prix moyens des moteurs inanimés.

A. — *Machines à vapeur.*

VERTICALES SANS ROUES.		HORIZONTALES AVEC ROUES.	
1 cheval-vapeur. . . .	1,800 fr.	De 5 à 7 chevaux-vapeur.	4,900 fr.
2 chevaux-vapeur . . .	2,400	De 7 à 10 — .	5,900
3 — . . .	3,000	De 10 à 14 — .	7,400
4 — . . .	3,600		
6 — . . .	4,830		
8 — . . .	6,100		
10 — . . .	7,300		

B. — *Machines à gaz Otto avec ses principaux accessoires.*

Force en cheval-vapeur. .	1/2 cheval.	1 chev.	2 chev.	4 chev.	6 chev.	8 chev.	10 ch.
Prix du moteur.	1,800 fr. avec socle en fonte.	2,300f	3,000f	4,000f	5,200f	6,000f	9,000f
Prix du socle en fonte. . .	»	275f	325f	400f	500f	500f	650f

(Prix aux ateliers de Paris, sans emballage.)

C. — *Moteurs hydrauliques.*

Le nombre et la variété des moteurs de cette espèce sont tels, qu'il est impossible de citer de prix.

D. — *Moteurs à vent.*

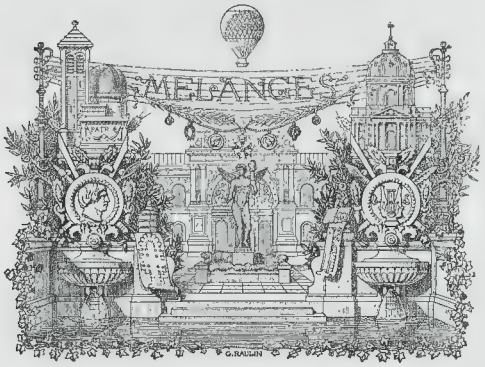
Système Letestier.	1 chev. (4 ailes) 1,450 fr.	2 chev. (4 ailes) 1,600 fr.	3 chev. (6 ailes) 1,900 fr.	4 chev. (6 ailes) 2,200 fr.
Système Henry-Lepaute.	500 litres à l'heure. 1,000 fr.	1,200 lit. a l'heure. 1,400 fr.	1,500 lit a l'heure 1,700 fr.	2,400 lit. a l'heure. 2,000 fr.
Eoliennes Bollée.	Type n° 1. 6,000 fr.	Type n° 2. 4,300 fr.	Type n° 3. 3,200 fr.	(Voir plus haut les rendements correspondants.)

Turbines Dumont.						
Diamᵉ. du volant..	mètres 2	mètres. 3	mètres. 4	mètres. 6	mètres. 8	mètres. 10
Volume élevé a 1 mètre.	tonnes. 22,000	tonnes 50,000	tonnes. 90,000	tonnes. 200,000	tonnes. 350,000	tonnes. 550,000
Prix.....	1,200ᶠ	1,800ᶠ	2,200ᶠ	3,500ᶠ	5,000ᶠ	6,000ᶠ

(Tonnes de 1,000 litres.)

Les éléments qui précèdent permettront d'entreprendre les études d'alimentation d'eau des maisons de campagne, dans les conditions les plus habituelles de la pratique. Nous aurons ensuite à donner quelques indications sur l'installation de la distribution; c'est ce que nous ferons prochainement.

E. Deharme.



PROMENADES A TRAVERS PARIS

Diderot et la sculpture réaliste. — Le monument à Gambetta. — Les sous-sol du Louvre.

Monsieur le Directeur,

Vous avez sans doute remarqué l'étrange motif de « refuge » dressé au milieu de la place Saint-Germain-des-Prés : c'est le modèle en plâtre du portrait d'un homme assis et accoudé familièrement en un fauteuil du type dit Louis XV; l'inscription provisoire du socle, en planches, indique l'intention de l'artiste qui, peut-être, a voulu reproduire non seulement les traits, le costume et un morceau du mobilier, mais encore le caractère, l'esprit de Diderot.

La silhouette tourmentée de ce groupe — car le fauteuil semble lui-même être un portrait authentique — l'attitude penchée et par trop sans-gêne du philosophe critique, donnent l'idée d'un colloque très animé entre l'homme de plâtre et les passants.

De cette disposition peut sans doute résulter un simulacre de vie, de mouvement, de loquacité familière; mais quant à produire sur le public l'effet d'un souvenir historique, monumental ou même philosophique, quant à « sculpturaliser » l'esprit et le caractère de l'homme ainsi « pourtraict », c'est autre chose.

Vouloir faire dire au marbre ou au bronze, à la statuaire en un mot, ce que la peinture, la littérature ou l'art mimique peuvent exprimer : le mouvement et les gestes familiers, les subtilités spirituelles de la physionomie, c'est dépenser du talent en pure perte, en le gaspillant à la recherche de ressources absolument étrangères à l'art *monumental*.

On attribue à Michel-Ange, le plus tourmenté des génies novateurs, ce précepte plastique que lui aurait inspiré l'étude de la statuaire antique : « telle doit être une statue, qu'on la puisse rouler du haut en bas d'une montagne sans lui casser ni bras ni jambes »; ce qui voudrait dire, en réduisant l'exagération imagée de cette recette esthétique à une expression plus simple, que la *silhouette*, en statuaire, doit se renfermer dans les bornes d'une masse facilement « enveloppable », et sans brusques saillies en dehors des grandes lignes; en d'autres termes, et pour rendre plus tangible, plus matériel, le précepte en question, il faudrait qu'en enveloppant d'un voile épais la statue modèle, le mouvement, les formes, les proportions transparussent sous l'enveloppe, presque sans équivoque et sans effet fantastique.

Je ne pense pas qu'on trouve dans les écrits esthétiques de Diderot quoi que ce soit qui autorise la statuaire moderne à descendre ainsi de son piédestal, pour se rapprocher de la sculpture de figurine, et, sous prétexte de réalisme, faire concurrence au moulage sur nature.

Cependant, ce système, dont l'idéal a pour temple aujourd'hui le *Musée Grévin*, ce procédé de sculpture, bon pour les exhibitions dites « salons de cires », mais absolument anti-monumental, se généralise sous l'impulsion d'artistes doués d'ailleurs d'un grand talent.

Si je prends, Monsieur, la liberté de sortir de ma spécialité de « promeneur » architecte, c'est pour exprimer ici la pensée et les craintes de beaucoup de nos confrères, touchant les tendances de la statuaire décorative, à l'époque actuelle. C'est qu'encore je me souviens des critiques que vous formuliez, il y a peu de temps, au sujet du projet de monument à Gambetta, projet primé au concours définitif et qu'on va mettre à exécution place du Carrousel.

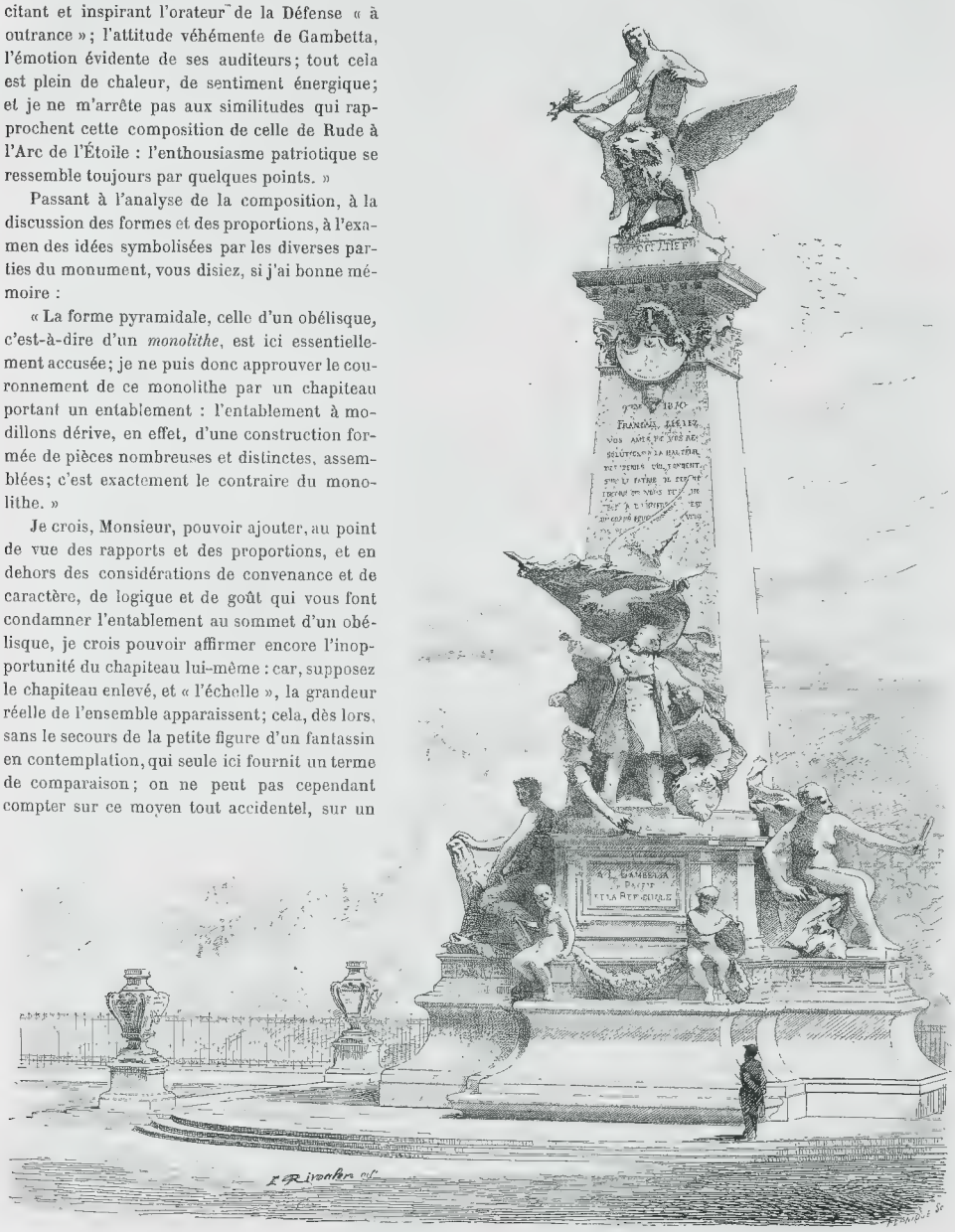
Permettez-moi de rappeler ici, à peu près, les points principaux de votre appréciation, touchant ce projet de monument et les observations dont j'ai reconnu la justesse; cela surtout après l'examen attentif auquel m'a obligé l'exécution du croquis ci-joint (*col.* 17-18), croquis fait d'après le modèle en plâtre exposé par MM. Boileau fils, architecte, et Aubé, sculpteur.

« Le monument à Gambetta sera, disiez-vous, populaire ; le groupe principal sera d'un bel effet : le Génie du patriotisme planant au-dessus de ce groupe, et tenant, de la main droite, le drapeau national, le bras gauche tendu, excitant et inspirant l'orateur de la Défense « à outrance » ; l'attitude véhémente de Gambetta, l'émotion évidente de ses auditeurs ; tout cela est plein de chaleur, de sentiment énergique ; et je ne m'arrête pas aux similitudes qui rapprochent cette composition de celle de Rude à l'Arc de l'Étoile : l'enthousiasme patriotique se ressemble toujours par quelques points. »

Passant à l'analyse de la composition, à la discussion des formes et des proportions, à l'examen des idées symbolisées par les diverses parties du monument, vous disiez, si j'ai bonne mémoire :

« La forme pyramidale, celle d'un obélisque, c'est-à-dire d'un *monolithe*, est ici essentiellement accusée ; je ne puis donc approuver le couronnement de ce monolithe par un chapiteau portant un entablement : l'entablement à modillons dérive, en effet, d'une construction formée de pièces nombreuses et distinctes, assemblées ; c'est exactement le contraire du monolithe. »

Je crois, Monsieur, pouvoir ajouter, au point de vue des rapports et des proportions, et en dehors des considérations de convenance et de caractère, de logique et de goût qui vous font condamner l'entablement au sommet d'un obélisque, je crois pouvoir affirmer encore l'inopportunité du chapiteau lui-même : car, supposez le chapiteau enlevé, et « l'échelle », la grandeur réelle de l'ensemble apparaissent ; cela, dès lors, sans le secours de la petite figure d'un fantassin en contemplation, qui seule ici fournit un terme de comparaison ; on ne peut pas cependant compter sur ce moyen tout accidentel, sur un



passant, pour la rectification d'une sensation visuelle, d'un défaut d'échelle imprimé à l'ensemble du monument par le chapiteau.

Si l'obélisque ou la pyramide symbolise bien la stabilité désirable lorsqu'il s'agit d'un principe social, le groupe, fort beau d'ailleurs, qui surmonte ledit obélisque, vous semble exprimer quelque chose de trop hasardeux, trop ambulant ; vous n'admettez pas la « Démocratie instable » ; et ce lion portant sur son dos la figure de la Démocratie, vous paraît déployer des ailes que rend nécessaires le maintien d'un équilibre risqué, sur les quatre facettes d'une pointe d'obélisque.

« Il y a là, à mon avis, disiez-vous, des erreurs de doctrine architecturale ; et je crois que les anciens étaient dans le vrai, lorsqu'ils donnaient aux monuments destinés à défier le temps, tous les caractères de la durée. L'agitation doit, sans doute, se lire dans les attitudes du groupe central, de Gambetta et de ses auditeurs, ceux-ci électrisés par sa chaude et vibrante éloquence ; mais la Démocratie doit reposer sur une base immuable, et non pas inspirer la crainte d'une glissade et d'une chute misérable. »

« Tenant d'une main la foudre, et de l'autre une table où se trouve gravée la déclaration des *Droits de l'homme*, la Démocratie ainsi armée (et qui constitue par elle-même une force) chevauche sur un lion, symbole de la force; puis, plus bas, au pied et de chaque côté de l'obélisque, deux figures, dont l'une représente la Vérité et l'autre... encore la Force : n'est-ce point là un pléonasme un peu répété ? et n'est-ce point trop de force..... armée, là où la paix, la concorde, succédant aux élans de la Défense nationale, pourraient avoir leur part de représentation symbolique, comme résultant de la pratique du principe démocratique ?»

« Enfin, en adoptant le symbolisme antique de la grandeur matérielle qui représente la grandeur morale, les auteurs du monument ont certainement voulu éviter de placer l'homme — fût-il Gambetta — au-dessus des vertus mêmes : et ainsi ils ont donné aux deux figures signifiant la Force et la Vérité, des proportions qui dominent complètement celles du groupe de Gambetta ; mais alors, la logique ne réclamait-elle pas des proportions plus grandes pour la figure de la Démocratie ? car la démocratie contient en elle la vérité, la force et bien d'autres vertus..... »

Vous terminiez, Monsieur, cet examen, peut-être un peu sévère, des idées, des intentions exprimées par les diverses parties du monument, en regrettant de ne pouvoir, qu'après ces réserves faites, louer la composition et l'effet général, ainsi que l'étude et le goût dont les auteurs font preuve dans les détails de leur projet. « Je le répète, disiez-vous, je crois au succès *populaire* de ce monument, essentiellement populaire dans son but. »

M'associant entièrement à votre manière de voir, je n'ai pas grand'chose à ajouter à vos observations, dont je me suis efforcé de rappeler ici, sinon les termes, au moins le sens. Je pense cependant que la différence d'échelle adoptée entre les figures symboliques et le groupe de Gambetta, devrait être plus accentuée encore, et confirmée par une plus franche différence de relief : c'est-à-dire qu'on voudrait voir l'épisode historique, « ce qui s'est passé », traduit par un demi-relief, se rattachant plus étroitement à la masse pyramidale de l'obélisque, à ce monolithe déjà couvert d'inscriptions commémoratives ; et l'échelle dudit groupe en demi-relief, diminuée quelque peu, rendrait le contraste — c'est-à-dire l'intention des auteurs — encore plus frappant entre les figures qui symbolisent des principes éternels, et le groupe rappelant les faits et gestes d'un mortel.

Les deux figures d'enfants retenant une guirlande, paraissent aussi, comme accessoires décoratifs, devoir être un peu sacrifiés à la grande idée et aux figures colossales des Vertus. L'échelle plus réduite de ces deux figures écarterait l'idée d'un lien de famille entre les enfants et les Vertus symbolisées.

Au reste, tout ceci est affaire d'études successives ; et le modèle en question n'est, en somme, qu'une esquisse un peu poussée ; ce qui paraît déjà d'invention décorative, de délicatesse dans les silhouettes et les profils, de souplesse et de grâce toutes françaises dans les ajustements indiqués, tout cela fait espérer un résultat définitif très satisfaisant.

J'ai eu tout dernièrement l'occasion de faire, sous la conduite de votre éminent collaborateur, M. Edmond Guillaume, une visite fort intéressante dans les nouvelles caves pratiquées sous les salles des Antiques, au Louvre. Vous savez que M. E. Guillaume a succédé, il y a trois ans environ, à feu M. Lefuel comme architecte en chef du Louvre et des Tuileries. Le premier travail entrepris par le nouveau successeur de Pierre Lescot, a été l'assainissement des salles du rez-de-chaussée : salle des Cariatides, salle de la Vénus de Milo et galerie de Melpomène. Le sol de ces salles reposait sur des terre-pleins formés de remblais; l'absence de ventilation et de chauffage compromettait visiblement la salubrité des locaux du musée par l'humidité des murs. Tous ceux d'entre nous qui ont stationné ou dessiné en hiver dans ces salles de sculpture, savent qu'alors l'étude de l'Antique devenait, au bout d'une heure, de l'héroïsme.

La question de conservation et d'hygiène est aujourd'hui résolue : de vastes sous-sols voûtés en meulière hourdée et enduite de ciment, sont éclairés et ventilés par de larges soupiraux; toutes mesures sont prises pour la distribution de l'air chaud au moyen de nombreuses conduites alimentées par de puissants calorifères; voilà qui répond aux besoins actuels.

Mais, voici qu'en fouillant le sous-sol desdites salles, on a découvert le complément des constructions basses du vieux Louvre, château de Philippe-Auguste et de Charles V. Déjà, en 1866, on avait fouillé le sol de la cour du Louvre ; et tous ceux qui n'ont pu jouir de la vue des restes vénérables mis à nu dans l'angle sud-ouest de ladite cour, peuvent, aujourd'hui, au moyen du pavage graphique disposé suivant le tracé des fondations entrevues et relevées, se rendre compte de la situation de l'ancien château.

Construit au commencement du XIII[e] siècle, le Louvre n'avait rien d'un palais : la défense de Paris et la protection du cours de la Seine semblent avoir été le mobile de l'édification de cette forteresse royale, en 1202 ou 1204. Au milieu d'une cour rectangulaire dont la surface n'était guère que

le quart de celle de la cour actuelle, et qu'entouraient des bâtiments à fortes murailles flanquées de robustes tours rondes, s'élevait un donjon ou grosse tour ronde isolée et entourée de fossés; on en voit aujourd'hui la projection horizontale dans le pavage moderne. C'est de cette tour que relevaient alors tous les fiefs de France; Jacques Androuet Ducerceau, l'architecte graveur, en parle en ces termes (1) : « Au milieu de la court y avait autrefois une grosse tour ronde, pareille à celle qui est en la Conciergerie du Palais de la ditte ville, destinée entre autres choses pour mettre et serrer les deniers et finances du Roy. Mais, d'autant qu'elle occupait partie d'icelle court, et offusquait l'intérieur du logis, par le commandement du feu Roy François premier, elle fut démolie et rasée : et peu après commencé le bastiment de la face, où de présent sont les grandes salles du premier et du deuxième étage (2) regardant la porte et entrée : au coin duquel est le grand escallier (3) servant de passage pour aller aux offices de cuisine hors le château ». Il s'agit ici du bâtiment qui comprend la salle des Cariatides et le grand escalier à l'italienne, l'escalier de Henri II; c'était le point de départ du nouveau Louvre.

Revenons à nos sous-sol :

Ci-joint (*fig.* 1) un plan des constructions découvertes et dégagées par les fouilles faites sous la direction de M. Ed. Guillaume. L'architecte en chef, au lieu de sacrifier à son

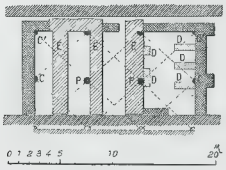


Fig. 1.

projet de caves hygiéniques, des reliques archéologiques si précieuses, a immédiatement étudié un nouveau projet de caves, dans lequel la conservation et l'isolement des parties authentiques autant qu'intéressantes du vieux Louvre ont été assurés.

C'est ainsi qu'on peut voir aujourd'hui, sous la salle dite des Cariatides, les murs d'une salle basse rectangulaire, — salle de gardes, probablement — et les deux piliers isolés (P P) qui recevaient la retombée d'arcs doubleaux et d'arcs ogives (*fig.* 1), portant des voûtes aujourd'hui disparues; lesdits arcs retombaient du côté des murs sur les culs-de-lampe (C C C). Voici (*fig.* 2) le croquis d'un de ces encorbellements sculptés.

Les piliers portent encore leurs chapiteaux presqu'intacts; et, sur le tailloir de ces chapiteaux (*fig.* 3), on a pu replacer les naissances des arcs retrouvés dans les remblais et même dans la maçonnerie des trois murs parallèles (E E E, *fig.* 1). Ces derniers pans de mur en fondation ont été construits, évidemment, aux dépens de la salle du XIII^e^ siècle; cela, après suppression des voûtes, des arcs et des portions de murs de ladite salle pouvant gêner l'exécution des fondations d'un nouvel édifice; nous verrons tout à l'heure ce que pouvait promettre en élévation le groupement des trois murs E E E.

Quant à la salle voûtée, le galbe et la composition des corbeaux, des chapiteaux, et la naissance des arcs qui retom-

Fig. 2.

baient sur ces blocs sculptés (*fig.* 2 *et* 3), ne laissent aucun doute sur la date de la construction de la salle; le parement intérieur, en taille très bien dressée des murs, et, au contraire, le parement extérieur des murs de refend laissé brut et inégal, indiquent que cette salle était bien un sous-sol encaissé de terre-pleins à ses deux extrémités.

Lors de la reconstruction du château par Charles V, la salle voûtée du XIII^e^ siècle avait pu être conservée sous les nouveaux bâtiments, et cela à l'intérieur de leurs murs, construits en fondations sur la cour, et en soubassement sur les fossés extérieurs, à l'ouest.

Si l'on examine (*fig.* 4) un fragment du plan du vieux Louvre dressé par M. le comte de Clarac (1), dans son *Musée*

(1) *Les plus excellents bastiments de France*, MDLXXVI.
(2) Rez-de-chaussée et premier étage actuels.
(3) C'est l'escalier actuel près du pavillon de l'Horloge.

(1) Celui dont la réduction gravée figure à l'article « Château » dans le *Dictionnaire d'architecture*, de Viollet-le-Duc, t. III, p. 134.

de sculpture antique et moderne (1826-1827), puis celui que donne (*fig.* 3) Ducerceau en son livre cité plus haut, on voit que la salle (S) du *Tribunal* ou des Cariatides, indiquée par ce dernier, est commencée par François Ier et continuée par Henri II sur l'emplacement des portions de l'ancien château de Charles V, portions avoisinant et même comprenant la *Chapelle* : le tribunal de Pierre Lescot épouse et suit, par son exèdre, la forme de la chapelle du XVe siècle. L'escalier (V) dit « de Charles V » monte encore en spirale à l'angle sud-est de la cour du Carrousel; c'est là, d'ailleurs, le seul

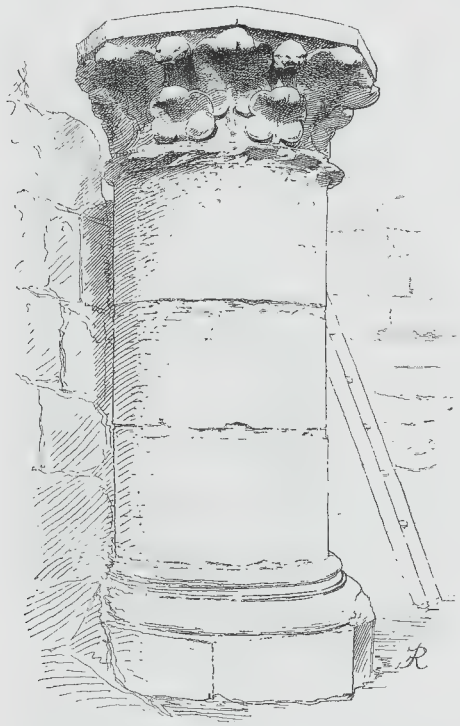


Fig. 3.

morceau qui nous reste du vieux château; il est aujourd'hui dissimulé par les parements modernes dont feu Visconti l'a enveloppé sur ladite cour. Pour éclairer cette *vis* de liais blanc et fin, en parfait état de conservation, presque neuve, M. Guillaume a fait percer de barbacanes les parements de Visconti; ainsi est rendu à sa destination cet escalier depuis trop longtemps noir, et qui servait de bûcher aux gardiens des musées.

Plus loin, dans les autres salles des Antiques, on a découvert encore les soubassements en talus, des murs de face extérieurs et des tours du vieux Louvre; puis, une citerne en fer à cheval dont le fond en cuvette et les parements de taille admirablement dressés, ainsi que la naissance d'un arc indiquant une voûte démolie, laissent voir quels soins la prévoyance prescrivait aux constructeurs d'un ouvrage de défense, et cela même à proximité d'un fleuve.

Quand je vous disais, Monsieur, que les murs EEE, indiqués au plan des fouilles (*fig.* 1), laissaient deviner un projet abandonné ou modifié, j'entendais que les fondations des murs d'un escalier à l'italienne, tel que celui d'Henri II,

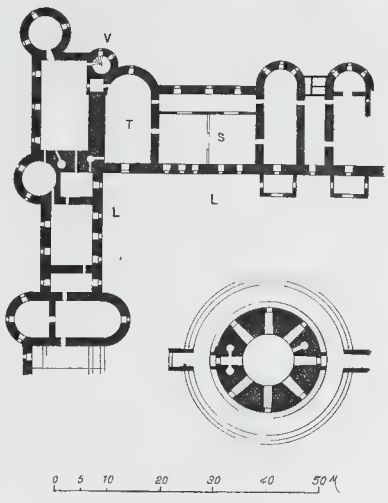


Fig. 4.

pouvaient avoir été faites, puis abandonnées et remblayées pour arriver à l'emplacement (X) définitif et actuel (*fig.* 5).

On trouve quelques renseignements à ce sujet dans les lettres patentes de Henri III qui, après la mort de François Ier, confirment à Pierre Lescot ses fonctions d'architecte du roi au Louvre, à la condition que celui-ci exécu-

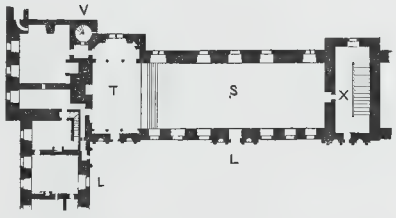


Fig. 5

tera les modifications déjà entendues ou du moins discutées entre l'héritier du trône et le maître des œuvres. Ces renseignements prouveraient que le Louvre nouveau sortait à peine de terre à la mort du roi François.

De là, et de l'entente entre le nouveau client royal et son architecte, peut seulement venir cette unité dans l'ensemble et dans les détails de la partie du nouveau Louvre édifiée pendant la seconde moitié du XVIe siècle.

Mais ce changement de place dans le projet de l'escalier à montée droite, n'est pas le seul apparent, en ce qui con-

cerne la salle des Cariatides : en effet, les groupes massifs de quatre colonnes qui, entre chaque baie cintrée, reçoivent la retombée des arcs doubleaux et la butée de la voûte en berceau surbaissé, percé de pénétrations paraboliques, ces colonnes, pas plus que la voûte, n'existaient dans le principe ; et non seulement le plan de Ducerceau (*fig.* 5) indique les murs de cette salle absolument nus, mais on peut voir, sur place, entre la voûte et ses supports, d'une part, les murs percés de baies et l'ordonnance extérieure (arcades et pilastres) de l'autre, l'absence complète de toute liaison : la voûte de la salle et ses colonnes ont, suivant toutes les apparences, été construites après coup ; un plafond à volées de poutrelles sur maîtresses poutres, poutres soulagées ou non par des arcs en menuiserie à la Philibert Delorme ; voilà ce qui pourrait avoir existé avant la voûte. D'ailleurs, l'une des belles planches gravées au burin et formant l'illustration du *Vitruve*, traduction de Claude Perrault, montre le motif des cariatides tel que le donnait Ducerceau, à l'exception toutefois de la gracieuse balustrade couronnant l'entablement, détail que Ducerceau a pu emprunter à un projet du « Seigneur de Clagny » ou tirer de sa propre imagination, sans que pour cela la balustrade en question ait jamais existé. La voûte, ses pénétrations et les groupes de colonnes ainsi que les arcs doubleaux ou arceaux sculptés, sont parfaitement indiqués dans la planche du *Vitruve*, de Perrault.

On peut conclure, d'après ces observations et ces points de repère, que la voûte n'existait pas à l'époque où le graveur des « *plus excellents bastiments de France* » dédiait son livre à sa bienfaitrice « très illustre et très vertueuse princesse Catherine de Médicis » ; et, à cette époque, l'abbé et seigneur de Clagny et de Clermont, Pierre Lescot, le conseiller des rois François Ier, Henri II, Charles IX et Henri III, l'architecte du nouveau Louvre, vivait encore, si l'on admet qu'il ne soit mort qu'en 1578, suivant divers documents qui concordent entre eux.

La *planche* de Sébastien Leclerc ou de Gérard Edelinck — ces deux célèbres graveurs ont, en effet, travaillé à illustrer le *Vitruve*, de Perrault — montre la voûte des Cariatides telle qu'elle est aujourd'hui ; et ce travail se raccorde trop bien avec l'architecture de la Renaissance, pour émaner des architectes de Louis XIV, Leveau ou Perrault. C'est Lemercier, architecte de Louis XIII, qui agrandit et quadruple la pensée de Pierre Lescot, c'est-à-dire la cour projetée pour le Louvre ; c'est Lemercier qui répète en cette cour les façades LL (*fig.* 4) intérieures des bâtiments primitifs, tout en respectant — même dans le pavillon central dit de l'Horloge, pavillon qu'il ajoute auxdits bâtiments pour établir l'axe de la grande cour carrée, — en respectant, dis-je, l'architecture du XVIe siècle, Lemercier prouve ainsi son admiration pour l'œuvre du maître Lescot. Il semble donc juste d'attribuer à l'architecte de Louis XIII le tact nécessaire à l'embellissement de la salle du Tribunal et des Cariatides, par l'adaptation de la voûte et des colonnes à des murs ne devant d'abord porter que poutres et poutrelles.

Percier et Fontaine ont montré, depuis, les mêmes scrupules archaïques et le même respect de l'art ancien dans l'achèvement de la salle des Cariatides, en terminant, d'après les quelques chapiteaux et les parties déjà sculptées, la décoration actuelle de la salle. Ils ont surmonté l'entablement des Cariatides d'une balustrade malheureusement tout autre que celle dessinée par Ducerceau ; mais ils ont su réunir au dessus du portique et à la cheminée du Tribunal ce qu'ils retrouvaient de fragments de Jean Goujon et de Jacques Sarrazin au Louvre et ailleurs.

Outre les restes dont il a été question (*fig.* 1, 2 et 3), le déblai des fouilles de 1882 et la démolition des trois pans de mur EEE (*fig.* 1) ont amené la découverte de divers fragments de sculpture représentant les trois époques du Louvre, depuis le XIIIe jusqu'au XVIIe siècle exclusivement : c'est d'abord une gargouille du XIIIe siècle, puis un masque fruste provenant d'un cul-de-lampe de la même époque ; ensuite un fragment d'un tympan d'arcature du XIVe siècle, avec des restes de dorure et de coloration ; des fragments d'architecture du XVIe siècle, et enfin des outils en fer ayant servi aux maçons de l'autre temps : grattoirs et fiches.

Voilà ce que m'a appris une promenade au Louvre. Ce que l'architecte actuel a déjà fait nous est garant de son respect pour le passé, et du tact qu'il apportera aux restaurations de l'avenir, suivant en cela l'exemple de ses illustres devanciers.

E. Rivoalen.

CHRONIQUE JUDICIAIRE

Sommaire. — Expropriation, attribution de compétence ; Tribunal des conflits, 19 novembre 1884 ; Cassation, 7 janvier 1885. — Incendie, assurances, changements, déchéance ; Cour d'Amiens, 7 juin 1884. — Prime non acquittée, faillite de la Compagnie, sinistre pendant le cours de la faillite, déchéance ; Tribunal de commerce de la Seine, 8 août 1884. — Responsabilité du locataire en matière d'incendie ; Tribunal civil de la Seine, 2 août 1884. — Contribution des portes et fenêtres ; Cour de Paris, 11 juin 1884. — Bail, charges de ville et de police ; Tribunal civil de la Seine, 30 avril 1884. — Responsabilité de l'architecte, dépassement de devis ; Tribunal civil de la Seine, 13 mars 1884. — Bail verbal, preuve testimoniale ; Cassation, 25 août 1884. — Travaux publics, droits exigibles sur un contrat affecté d'une condition suspensive ; Cassation, 19 janvier 1885. — Présomption de mitoyenneté ; Cassation, 5 juin 1883. — Pose de fils télégraphiques, dommages, responsabilité de l'administration ; Conseil d'État, 23 janvier 1885. — Établissements classés, refus d'autorisation, décret du 18 octobre 1810 ; Conseil d'État, 23 janvier 1885. — Bâtiment en péril, déclaration du roi du 18 août 1730 ; Conseil d'État, 23 janvier 1885. — Chemins vicinaux, article 14 de la loi du 21 mai 1836, dégradations, subventions spéciales, transport par l'industriel ; arrêt ; Conseil d'État, 18 juillet 1884.

Les questions d'expropriation, toujours nombreuses et dont les espèces sont si diverses, nous fournissent, en matière d'attribution de compétence, deux décisions, l'une du tribunal des conflits, l'autre de la Cour de cassation.

Le tribunal des conflits a rendu, le 19 novembre 1884, un arrêté ainsi conçu :

« Considérant que, par décision du 7 février 1882, le jury, chargé de fixer les indemnités dues aux propriétaires de terrains expropriés pour l'agrandissement de l'enceinte de la place de Grenoble, a alloué au sieur François Dumolard une somme de 56,882 francs, se décomposant ainsi : pour la superficie de 2 parcelles de terrain, indépendamment de leur valeur industrielle, 5,382 francs ; pour le banc de chaux hydraulique exploité dans l'une des parcelles, 11,500 fr. ; pour la carrière de moellons et chaux grasse exploitée dans l'autre parcelle, 50,000 francs ; ces deux dernières sommes

fixées à titre éventuel, pour le cas où il serait jugé par les tribunaux compétents qu'une indemnité serait due au sieur Dumolard;

« Considérant que, sur la demande portée devant le Tribunal civil de Grenoble par les héritiers du sieur Dumolard, à l'effet de faire décider que les indemnités allouées éventuellement à leur auteur leur seraient définitivement acquises, le préfet de l'Isère, agissant au nom de l'État, a proposé un déclinatoire et élevé le conflit d'attributions; que l'arrêté de conflit revendique pour l'autorité administrative le droit de statuer sur la réclamation des héritiers Dumolard, par le motif que les carrières dont il s'agit, se trouvant dans des terrains soumis à une servitude militaire, le sieur François Dumolard n'avait pu les exploiter qu'en vertu d'autorisations qui lui avaient été données par le ministre de la guerre en 1845 et 1862;

« Considérant que la demande formée par les héritiers Dumolard n'est pas fondée sur le dommage résultant du retrait de ces autorisations;

« Qu'ils soutiennent que l'indemnité, éventuellement allouée à leur auteur par le jury d'expropriation, leur est due à raison de la dépossession définitive du sous-sol de leur propriété incorporée au domaine public; qu'aux termes des lois des 17 juillet 1819 et 3 mai 1841, c'est à l'autorité judiciaire qu'il appartient de connaître des demandes de cette nature;

« Décide :

« L'arrêté de conflit pris par le préfet de l'Isère, le 9 juillet 1884, est annulé. »

Voici l'arrêt de la cour de cassation :

En présence du soutien de la partie expropriée qu'une portion de la propriété n'a pas été comprise dans l'expropriation, il n'appartient pas au magistrat directeur du jury, de trancher cette question qui est un litige sur le fond du droit et exclusivement du ressort du tribunal ayant rendu le jugement d'expropriation. En pareil cas, il convient seulement de fixer une indemnité alternative (*Cassation, chambre civile*, 7 janvier 1885).

Ainsi décidé, sur le pourvoi de M. Renault, par la cassation d'une décision du jury spécial de l'arrondissement de Château-Chinon, en date du 20 août 1883, rendue au profit de la commune de Châtillon-en-Bazoit.

On sait combien, en matière d'assurance, les difficultés sont fréquentes. Voici deux décisions qui montrent le soin qu'il convient d'apporter à la stricte observation des conditions du contrat, si l'on veut éviter la déchéance en cas de sinistre.

La clause d'une police d'assurance ainsi conçue : « Lorsqu'il est fait dans les bâtiments assurés ou dans tout autre lieu de risques, des changements renfermant des objets assurés ou constructions, qui multiplient les chances du sinistre, lorsqu'il est établi dans les localités ci-dessus ou dans celles contiguës, une fabrique, une machine à vapeur....., l'assuré est tenu de le déclarer à la compagnie », est applicable aux objets assurés tant mobiliers qu'immobiliers.

En conséquence, l'assuré est déchu de tout droit à une indemnité s'il a substitué, sans le déclarer, la vapeur aux chevaux pour la mise en mouvement d'une machine comprise dans l'assurance.

Il en est ainsi, alors même que la machine locomobile motrice, se trouvant placée en dehors des bâtiments, l'assuré avait cru de bonne foi n'être astreint à aucune déclaration. (*Cour d'appel d'Amiens*, 7 juin 1884, Billard c. Compagnie d'assurances *la Paternelle*.)

L'accusé qui n'acquitte pas sa prime aux mains du syndic de la faillite de la compagnie d'assurances, est censé renoncer aux bénéfices de sa police, et ne peut demander la réparation du sinistre survenu au cours de la faillite.

(*Tribun. de comm.* Seine, 8 août 1884, Durand c. syndic de la compagnie *l'Union nationale*.)

En matière de responsabilité du locataire en cas d'incendie, le tribunal civil de la Seine a rendu, le 2 août 1884, un jugement très longuement motivé dont voici la doctrine :

La loi du 5 janvier 1883, qui a modifié les dispositions de l'article 1734 du Code civil, n'a pas d'effet rétroactif, et n'est pas applicable au cas d'un bail intervenu à une date antérieure à sa promulgation; dans ce cas, les rapports du propriétaire et du locataire sont régis par les dispositions des anciens articles 1733 et 1734 du Code civil non modifiés.

La modification apportée par la loi du 5 janvier 1883 à l'article 1734 du Code civil, a eu pour objet de faire disparaître la solidarité pesant sur tous les locataires, pour le cas seulement où l'origine de l'incendie ne peut être déterminée; mais elle laisse subsister entière la disposition de l'article 1734, § 2, du Code civil, aux termes duquel le locataire, chez lequel l'incendie a commencé, est tenu seul de la totalité des dommages occasionnés (Compagnie d'assurances « Mutuelle immobilière » c. Alibert).

Un autre jugement du même jour a été rendu dans les mêmes termes au profit de *la Mutuelle immobilière* c. Baratin.

La Cour d'appel de Paris a rendu, en matière de contribution des portes et fenêtres, un arrêt d'une certaine gravité, mais qui ne formera pas jurisprudence, nous aimons à l'espérer. Jusqu'à présent, nous pensions que ce qui était de droit n'avait nul besoin d'être inscrit dans une convention; tel n'est pas l'avis de la Cour. Dans le cas que nous examinons, la Cour à soumis le droit au fait; si cette doctrine devait un jour prévaloir, on se demande où serait la garantie des lois et jusqu'où pourrait aller l'arbitraire des juges.

Voici l'arrêt de la cour dont nous parlons :

Si, aux termes de l'article 12 de la loi du 4 frimaire an VII, il est de principe que la contribution des portes et fenêtres est à la charge du preneur, et si, par suite, le bailleur qui en a fait l'avance a une action pour en réclamer le remboursement, cette règle peut recevoir une dérogation par une convention explicite ou implicite des parties. Les contrats s'interprètent par la commune intention des parties et par l'exécution qui leur est donnée. Il y a lieu d'admettre que le locataire a été affranchi de son obligation, lorsque le bail est muet sur ce point, alors que d'autres baux du même immeuble imposent l'obligation aux preneurs, et que pendant une longue période le bailleur n'a rien réclamé de ce chef (*Cour d'appel de Paris*, 11 juin 1884, Lambert père et fils c. Gournay).

Un jugement du tribunal civil de la Seine, rendu le 30 avril 1884, intéresse aussi de très près la propriété. Ce jugement établit les points suivants :

La clause d'un bail qui met à la charge du preneur les charges de ville et de police résultant de l'usage ordinaire de la chose, ne comprend pas les travaux qui auraient pour résultat d'apporter des modifications à l'immeuble.

Ne constitue pas une voie de fait, dans les termes de l'article 1725 du Code civil, l'acte par lequel l'autorité administrative édicte légalement une série de précautions nouvelles qu'elle déclare nécessaires pour prévenir les incendies et l'injonction qui en a été la suite.

Les travaux imposés en vertu de l'ordonnance de police du 16 mai 1881, ne rentrent pas dans la catégorie de ceux qui peuvent

être compris sous le nom général de réparations, mais leur effet est de créer des immeubles par destination, que le propriétaire ne saurait garder sans indemnité (*Tribunal civil de la Seine*, 30 avril 1884, Deslandes et Bertrand c. Lebaudy).

La responsabilité de l'architecte, si souvent discutée en matière de dépassement de devis, a reçu du tribunal civil de la Seine, le 13 mars 1884, une solution dont nous ne pouvons méconnaître l'équité. Voici en substance le jugement rendu :

L'architecte qui a détourné ses clients de faire des réparations qu'il leur a indiquées être sans profit, et leur a proposé des projets de modifications à l'immeuble qu'ils venaient d'acquérir, dont l'exécution, d'après ses affirmations, produirait une amélioration de la propriété et une augmentation des revenus, est en faute, responsable et passible des dommages et intérêts, lorsque, par suite d'un défaut d'attention ou d'examen de sa part, il survient un écart considérable entre les prévisions et la réalisation des dépenses (Le B... c. B...).

Il s'agissait, dans l'espèce, d'un devis de 9,000 francs et d'une dépense de 13,658 fr. 54 c., dépassant de plus de la moitié les prévisions du devis.

Un arrêt de cassation du 25 août 1884, Bastard c. Astruc, concernant le bail verbal, dispose :

La preuve testimoniale est inadmissible pour établir des faits considérés comme commencement d'exécution d'un bail purement verbal, alors que cette exécution n'est nullement reconnue, et que la preuve n'en peut résulter que de l'enquête ordonnée (*Code civil*, art. 1715).

Spécialement, les juges saisis d'une action en complainte possessoire fondée sur le trouble causé à la possession du détenteur d'une maison, par le congé qui lui a été signifié, ne peuvent autoriser le défendeur à prouver par témoins l'existence d'un bail verbal, en vertu duquel le demandeur détiendrait la maison, ni s'appuyer sur les témoignages recueillis dans l'enquête, pour repousser la demande en complainte et valider le congé.

Nous appellerons l'attention des entrepreneurs de travaux publics sur l'arrêt suivant que vient de rendre la cour de cassation (19 janvier 1885), lequel rejette le pourvoi de M. Radenac contre un jugement du tribunal de Mortain, du 9 mars 1882, rendu au profit de l'Enregistrement.

Voici en substance l'arrêt en question :

Les droits exigibles sur un contrat affecté d'une condition suspensive (dans l'espèce, un marché de travaux publics, sous la condition d'une concession à obtenir d'une ligne de chemin de fer) sont irrévocablement acquis, dès que la condition vient à se réaliser. Peu importe que des difficultés ultérieures aient entravé l'exécution du contrat et déterminé les parties à le modifier. Lorsqu'un marché, passé par acte sous seing-privé avec un entrepreneur, est apporté à une société par la partie qui l'a stipulé, l'acte notarié qui constate cet apport est passé en conséquence de ce marché; d'où le droit proportionnel, auquel ledit marché est tarifé, devient exigible. Le recouvrement du droit proportionnel exigible sur le marché peut être poursuivi, même contre la partie qui n'a pas figuré à l'acte public.

Enfin citons encore, en matière civile, un arrêt de la cour suprême, relatif à la présomption de mitoyenneté. Cet arrêt, qui rejette le pourvoi formé par M. Duprez contre un arrêt rendu le 5 juin 1883 par la cour de Douai au profit de M. Becquet-Rattel, décide en ce sens :

L'article 653 du Code civil, qui fait cesser la présomption de mitoyenneté devant un titre contraire, n'exige pas que ce titre, que le juge du fond peut apprécier souverainement, soit commun au propriétaire des deux fonds voisins.

La juridiction administrative nous fournit de nombreuses et importantes décisions.

Nous signalerons, en premier lieu, un arrêté du Conseil d'État relatif à la pose des fils télégraphiques.

Le Conseil a ainsi jugé, le 23 janvier 1885, sur le recours de la demoiselle Castaing, par l'annulation d'un arrêté du Conseil de préfecture du Gers, du 29 décembre 1883, rendu au profit de l'administration des postes :

Le dommage occasionné à une maison par suite de l'apposition, par l'administration des télégraphes, sur le mur de face, d'une console d'appui supportant les fils télégraphiques d'une ligne (dans l'espèce, la ligne de Condom à Lectoure), rentre, par là même que la console et les fils qu'elle supporte font partie d'une ligne qui constitue un ouvrage public, dans les torts et dommages résultant de l'exécution de travaux publics dont la connaissance appartenait au Conseil de préfecture. Si la secousse qui a déterminé l'arrachement de la console a été occasionnée par la chute, sur les fils télégraphiques, d'une poutre d'une maison incendiée, cette circonstance ne fait pas obstacle à ce que l'État soit responsable du dommage causé qui résulte de l'ouvrage public établi dans les conditions précitées.

En matière d'établissement classé, le Conseil d'État a décidé en ce sens, le 23 janvier 1885, pour le rejet du recours de M. Gauthier contre un arrêté du préfet de la Loire-Inférieure du 26 juin 1883, qui lui a refusé l'autorisation d'établir une tuerie d'animaux :

Si l'article 1er du décret du 18 octobre 1810 ne prescrit pas rigoureusement, pour les établissements insalubres de deuxième classe, l'éloignement des habitations, il n'en autorise néanmoins la création qu'avec la certitude que les opérations qui y seront pratiquées, seront exécutées de manière à ne pas incommoder les voisins, ni à leur causer des dommages.

Sur la question des bâtiments en péril, le Conseil d'État a décidé comme il suit, le 23 janvier 1885 :

La déclaration du roi, du 18 août 1730, ne règle que les formes à suivre lorsque des bâtiments menacent ruine. Aucune disposition de loi ou de règlement n'exige qu'une instruction contradictoire précède les décisions à prendre sur les demandes en autorisation d'exécuter certains travaux joignant la voie publique (dans l'espèce, travaux confortatifs).

Ainsi jugé par le rejet du recours de Mme Bidault, contre un arrêté du préfet de Seine-et-Oise, du 14 août 1883, qui lui a refusé l'autorisation d'exécuter certains travaux au mur de la façade de la propriété en saillie sur l'alignement.

Nous terminerons cette chronique par un arrêt du Conseil du 18 juillet 1884, Ternynck c. commune de Chauny, relatif aux dégradations causées sur les chemins vicinaux par les transports des industriels.

Le Conseil a ainsi dédidé, conformément à la jurisprudence constante :

L'expertise faite dans les formes prescrites par les articles 14 et 17 de la loi du 21 mai 1836, qui a pour but de déterminer la quotité des subventions spéciales dues proportionnellement aux dégradations extraordinaires causées aux chemins vicinaux par toute entreprise industrielle, n'a pas besoin de déterminer la part afférente à chacun desdits chemins, et il suffit que l'état de pro-

position dressé par les agents voyers ait indiqué ceux des chemins de la commune, qui ont été détériorés par les transports effectués par l'industriel ; la spécialisation n'est aucunement exigée, soit dans la demande de subvention, soit dans l'arrêté du Conseil de préfecture.

L'industriel est responsable des dégradations causées par des transports par lui faits et par ceux que les tiers font au profit de son exploitation, puisque son industrie est considérée comme la cause principale et première du dommage ; par suite, on ne distingue pas entre les transports faits dans les limites de la commune de production, ou hors du territoire de la commune ; la subvention spéciale dont il est grevé est destinée à contribuer à la réparation de tous les chemins sans exception, dont il a fait un usage excessif.

H. Ravon, *architecte*.

TOURS DE 300 MÈTRES DE HAUTEUR

Monsieur le Directeur,

Parmi les conceptions plus ou moins hardies que l'annonce de la future Exposition universelle de 1889 a fait germer dans ces derniers temps, les deux projets de tours colossales de M. *Eiffel*, le constructeur bien connu, et de M. *Bourdais*, le collaborateur de feu Davioud dans la construction du Trocadéro, ont particulièrement excité la curiosité publique. Voulez-vous me permettre d'en dire quelques mots et de vous communiquer mes impressions à leur sujet?

C'est M. *Eiffel*, le premier, qui, aidé de ses collaborateurs MM. *Nouguier* et *Koechlin*, ingénieurs, et *Sauvestre*, architecte, a eu l'idée d'ériger une tour de 300 mètres de hauteur, à propos de l'Exposition projetée de 1889. La tour de M. Eiffel, entièrement en métal, affecte la forme d'un gigantesque obélisque très largement et rapidement évasé par le bas. La base repose sur un plan carré de 100 mètres de côté ; mais la plate-forme du sommet, carré aussi, n'en mesure que 10 ; elle porte un phare électrique. La partie inférieure ou soubassement de la construction est percée sur chacune de ses quatre faces par un arc énorme, en plein cintre, de 35 à 40 mètres de hauteur, sur une largeur de 70 mètres. Les montants d'angle du monument sont composés de caissons à treillis, de section décroissante de bas en haut, reliés de distance en distance par des ceintures métalliques horizontales, destinées elles-mêmes à porter les planchers de vastes salles. Ajoutons les ascenseurs, un dans chaque montant d'angle, et nous aurons une vue d'ensemble du projet.

But de la construction : éclairage de la capitale *à giorno*, observations stratégiques, météorologiques, etc., etc. De devis, point. L'auteur n'ayant, jusqu'à présent, publié aucun détail de construction de sa tour colossale, je me borne à cette description sommaire.

M. *Bourdais*, l'auteur du deuxième projet, a été plus explicite. Dans une conférence qu'il a faite dernièrement à la « Société centrale des Architectes », il a présenté l'avant-projet d'une tour en granit, de 300 mètres de hauteur, surmontée d'un phare électrique de 50 mètres ; total 350 mètres ; soit à peu près 5 1/2 fois la hauteur des tours de Notre-Dame de Paris. Un soubassement de 66 mètres de hauteur, dont la base, carrée, mesure 90 mètres de côté, porte la tour proprement dite. La tour elle-même, composée d'un noyau central en maçonnerie revêtu de tôle ou de cuivre repoussé, mesure 28 mètres de diamètre en moyenne, et sa section diminue de la base au sommet. Elle est divisée en cinq étages, décoré chacun de colonnes. Un chapiteau monumental couronne l'édifice, et le phare électrique s'élève au-dessus du tout.

Nous ne rappellerons ici que les grandes lignes de la conférence de M. Bourdais. L'auteur du second projet (en granit) a commencé par établir les conditions de stabilité du monument et celle de la résistance à l'écrasement des matériaux qui le composent. Il a donné ensuite quelques détails sur le système d'éclairage qu'il compte établir sur la plateforme supérieure de la tour, de concert avec M. *Sébillot*, son collaborateur. Enfin, il a tenté de donner les devis comparatifs de son projet et de celui de M. Eiffel.

Au point de vue de la stabilité, et plus spécialement en ce qui concerne la résistance aux efforts du vent, M. Bourdais s'est servi d'une formule que la pratique lui a permis, dit-il, de vérifier plus d'une fois, et dont les résultats concordent, suivant lui, avec les dimensions appliquées aux édifices les plus élevés du monde. Nous accepterons ses résultats sans les discuter.

Au point de vue de la résistance à l'écrasement, M. Bourdais admet comme coefficient de sécurité pour la pierre, 1/20 de la charge d'écrasement correspondante, et le 1/6 pour le fer. Il fait remarquer qu'à ce point de vue, les dimensions de sa tour n'ont rien qui doive effrayer, car la hauteur qu'il lui assigne ne dépasse pas la hauteur limite que donne la théorie, en admettant les coefficients ci-dessus indiqués, soit pour une pyramide, soit même pour un prisme posé debout. En effet, si nous adoptons la forme pyramidale, le calcul nous montre que la limite de charge pratique, par unité de surface de base, ne sera atteinte que pour une hauteur correspondante de :

2,550 mètres pour le porphyre,
2,280 — pour le fer,
900 — pour le granit.

Pour un prisme, ces hauteurs devraient se réduire au tiers, le prisme pesant, à base et à hauteur égales, trois fois plus que la pyramide correspondante. En donnant à la tour la forme d'un tronc de pyramide, on pourrait s'élever à des hauteurs intermédiaires. De ce côté donc, point d'inquiétude.

Passons aux devis comparatifs. Dans sa conférence à la « Société centrale », M. Bourdais les a établis de la manière suivante :

Projet Bourdais (tour en granit)	Terrain..	320 mèt.	à 1,000 fr. ci :	320,000 fr.
	Granit.	14,000 —	à 200 fr. ci :	2,800,000
			Total.....	3,120,000 fr.
Projet Eiffel (tour en fer)	Terrain...	11,500 mèt.	à 1,000 fr. ci :	11,500,000 fr.
	Fer.....	17,000 ton.	à 600 fr. ci :	10,200,000
			Total.....	21,700,000 fr.

Évidemment l'idée de M. Bourdais a été de mettre en lumière l'économie relative de son projet, comparé à celui de M. Eiffel. Nous avouons pourtant ne pas avoir très bien compris la marche suivie par le savant conférencier. D'abord, les dimensions que le devis de sa tour en granit semble supposer à cette dernière, ne paraissent guère en harmonie avec son projet lui-même. Mais admettons ces chiffres pour un instant. Le terrain sur lequel la tour serait élevée, sera-t-il assez résistant pour supporter ce poids énorme de 36,000 tonnes au bas mot? Car la tour semble reposer directement sur le sol, par une base de 320 mètres carrés, et il n'est pas question de fondations.

Comme l'a fait remarquer avec raison M. *Barré*, notre collaborateur à la SEMAINE (Voyez n° 37, année 1884-1885), la pression sur le sol revient ainsi à 11 kilogrammes par centimètre carré au moins, chiffre tout à fait inacceptable, surtout quand on remarque que le calcul par lequel on détermine cette charge ne tient aucun compte des pressions accidentelles produites par le vent.

Que l'auteur nous permette une autre observation.

200 francs le mètre cube de granit, taille comprise, mis en place à une hauteur moyenne de plus de 100 mètres, est-ce bien suffisant? De même le chiffre de 600 francs pour la tonne de fer, toujours mis en place, pour la tour métallique (estimation de M. Bourdais), ne réserverait-il pas également des mécomptes à l'entrepreneur adjudicataire? Il ne faut pas oublier, en effet, que certains travaux exceptionnels ont déjà donné lieu à une dépense plus considérable que celles prévues ici.

Enfin, que deviennent dans ces devis les accessoires, pourtant si importants, qu'entraînerait la construction d'un édifice de ce genre : ascenseurs, installation des machines et des appareils nécessaires à la production de la lumière électrique, etc., etc.?

Il nous reste à dire un mot du système d'éclairage électrique proposé par M. Sébillot, collaborateur de M. Bourdais.

Que ce soit l'idée de créer un système d'éclairage à foyer central unique pour Paris tout entier, qui a fait naître le projet de la tour colossale de M. Bourdais, ou que cette idée ne soit venue que pour utiliser, sinon justifier, l'ambition de construire une tour de 300 mètres de haut, toujours est-il que c'est sous cette forme de phare d'éclairage que la tour-monstre de M. Bourdais nous est présentée. La tour de M. Eiffel n'est présentée comme phare qu'accessoirement.

Nous n'avons pas la prétention de juger ici ce système d'éclairage solitaire; il faudrait le connaître plus à fond, et même peut-être attendre que l'expérience ait prononcé. D'ailleurs, le conférencier n'a eu pour but que d'en donner une idée générale, l'inventeur, M. Sébillot, se réservant lui-même de développer ce sujet en conférence à une prochaine occasion. Ce que nous savons, c'est qu'un foyer électrique d'une force de 2,000,000 de becs Carcel sera installé à la partie supérieure de la tour, et que ce foyer est composé de 100 lampes disposées en couronne et munies de réflecteurs de forme spéciale, le tout calculé de façon à renvoyer la même quantité de lumière sur chacune des vingt-quatre zones de même surface dans lesquelles l'auteur a divisé la capitale.

Notons ici qu'à la distance des fortifications (étant donné l'emplacement projeté de la *colonne-soleil*), la lumière sera presque rasante. D'après M. Sébillot, elle arrive à peu près avec un angle de 3°.5.

Ce qui me frappe, dans ce projet d'éclairage, outre sa grandeur réelle, c'est que, vu la hauteur de nos maisons, l'étroitesse de nos rues, et ce fait qu'elles seront rarement dirigées suivant un des rayons partant du pied de la colonne, ces dernières resteront presque généralement dans l'ombre, tandis que les toits seront vivement illuminés; en sorte que par un renversement des choses qui n'était certainement pas dans l'esprit des auteurs, ce seront les chats qui y verront clair et les passants qui n'y verront pas. On nous parle bien de « projecteurs » (réflecteurs sans doute) destinés à renvoyer la lumière sur le sol et que l'on disposerait sur le toit des maisons. Mais outre la complication d'un pareil système, quelle serait la quantité de lumière recueillie et utilisée par ces nombreux réflecteurs? Admettant que l'on arrive à fractionner la lumière centrale, à la distribuer par faisceaux lumineux sur chacun des réflecteurs en particulier, on constituera ainsi autant de foyers spéciaux; mais que deviendra alors l'avantage d'un foyer central unique? Le premier résultat sera évidemment une perte considérable de lumière, ne fut-ce que par la diffusion de cette lumière à travers la couche d'air que ses rayons devront traverser, perte qui sera d'autant plus considérable que l'objet à éclairer sera plus éloigné.

Une objection encore : chacun reconnaît l'impression désagréable que ressent un promeneur qui passe, sans transition, d'un endroit très vivement éclairé à l'obscurité profonde. Quoi qu'en pensent les auteurs du projet, je crains bien que ce brusque passage de la lumière à l'ombre ne se présente partout où l'on comptera sur la lumière diffuse seule pour éclairer les objets, c'est-à-dire partout où la lumière du foyer principal ou des foyers secondaires n'arrivera pas directement.

Le degré de diffusion de la lumière d'un foyer artificiel, placé même à 350 mètres d'altitude, ne peut, en effet, se comparer à celle de la lumière solaire, qui traverse toutes les couches de notre atmosphère avant que d'arriver jusqu'à nous.

Ces quelques observations, que je présente d'ailleurs avec réserve, peuvent tout aussi bien s'adresser au projet Eiffel qu'au projet Bourdais. On voit donc combien l'utilité d'une tour de 300 mètres de hauteur est contestable, si elle a pour principal objet l'éclairage de tout Paris par un foyer placé à son sommet; l'excellence de ce mode d'éclairage, à coup sûr fort cher, n'étant rien moins que démontrée.

Je ne m'attarderai pas à discuter ici l'effet hygiénique préconisé par l'auteur, qui propose d'installer dans les étages supérieurs de la tour un véritable hôpital pour ceux qui voudront se soumettre à un traitement « aéro-thérapique », ou respirer, moyennant un petit déplacement vertical, l'air pur des montagnes. Un peu plus de 300 mètres au-dessus du niveau de la mer, c'est l'altitude d'une modeste colline.

Je ne saurais non plus prendre au sérieux l'utilité dont parle M. Bourdais, dans sa conférence, de reproduire en grand, dans le noyau vide de sa tour, l'expérience du pendule, exécuté autrefois au Panthéon par Foucault, pas plus que je ne considère le désir de M. Eiffel d'avoir des salles de réunion à une belle hauteur, comme propre à justifier une dépense de plusieurs millions.

Je présente ces critiques avec d'autant plus de franchise, que je m'empresse aussi de reconnaître que ce n'est ni l'originalité, ni la hardiesse, ni même une certaine grandeur qui manquent à la conception des deux projets. Mais suffit-il pour qu'un monument soit digne d'admiration, qu'il soit grand physiquement, qu'il ait coûté fort cher et qu'il représente de sérieuses difficultés d'exécution savamment résolues? Un monument, ou même un projet de monument, ne se justifie guère que s'il répond à un besoin physique ou moral nettement déterminé, et que si ses résultats sont en rapport avec les efforts et les sacrifices qu'il aura imposés. Serait-ce le cas ici?

Veuillez agréer, etc.

X..., *ingénieur.*

NOTE
SUR L'EMPLOI DE LA PERSPECTIVE GÉOMÉTRIQUE
DANS LE DESSIN.

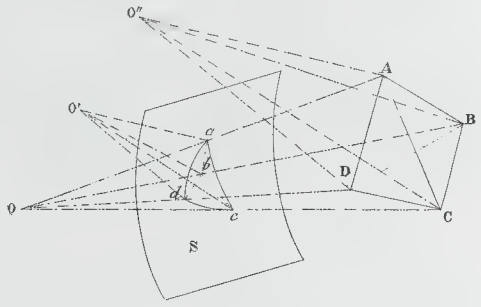
Doit-on, dans le dessin, respecter absolument les règles de la perspective géométrique?

Cette question ne paraît pas avoir été, jusqu'à présent, parfaitement élucidée. Les uns, et ce sont, je crois, les plus nombreux, n'admettent pas qu'il soit permis de se soustraire aux règles de la perspective; ils en donnent pour raison qu'elles sont en réalité des règles de géométrie auxquelles le sentiment artistique ne peut rien changer. Les autres déclarent que tous les raisonnements du monde ne les empêcheront jamais de sentir que certains dessins, faits suivant les règles rigoureuses de la perspective, rendent moins bien l'effet de la nature que d'autres où ces règles sont ouvertement violées; mais, à l'appui de leur assertion, ils n'apportent, à ma connaissance, aucune preuve bien précise.

Il m'a paru utile de rechercher de quel côté se trouve la vérité; il y a, en effet, un intérêt réel pour la pratique des artistes, de savoir quel cas il convient de faire de la perspective.

Lorsque d'un point O (voir la *fig. col.* 36), on regarde un objet A, B, C, D,..... l'impression produite sur l'œil provient : 1° de la direction des rayons lumineux AO, AB, AC, AD,..... émanés des divers points de l'objet; 2° de la nature des rayons lumineux, d'où dérive la couleur.

Ces deux qualités du rayon lumineux, la direction et la couleur, ne s'influencent pas sensiblement l'une l'autre; je dis sensiblement, car la théorie et l'expérience apprennent qu'une couleur plus claire semble empiéter sur une couleur plus foncée qui lui est juxtaposée; mais cet empiétement est tout à fait négligeable dans la pratique. Il n'y a pas à se préoccuper non plus des phénomènes de réfraction résultant de différences de densité des couches de l'atmosphère; ils ne se manifestent, en réalité, que dans des limites non appréciables par nos sens. En conséquence, les couleurs



ou, pour mieux dire, les relations des couleurs, modifiées ou non par le plus ou moins de transparence de l'air, non plus que l'interposition de l'atmosphère, ne peuvent être invoquées pour faire admettre une altération sensible de la direction rectiligne des rayons lumineux partant de la surface des objets pour aboutir à l'œil.

Cela étant acquis, qu'on suppose une surface quelconque S, placée sur le parcours des rayons AO, BO, CO, DO,..... et qu'on prenne leurs traces *a*, *b*, *c*, *d*,..... sur cette surface, on aura la perspective de l'objet A, B, C, D.....

La direction des rayons O*a*, O*b*, O*c*, O*d*,..... se confondant entièrement avec celle des rayons OA, OB, OC, OD,.... il est indiscutable que le dessin *a*, *b*, *c*, *d*,..... donnera, à la couleur près, l'impression de l'objet A, B, C, D..... La perspective *a*, *b*, *c*, *d*,..... considérée du point O est donc absolument juste.

Considérée de tout autre point O′, elle est absolument fausse, et j'entends par là qu'elle donne une impression que l'objet lui-même ne pourrait donner, de quelque point O″ qu'on le considère. En effet, si ce point O″ existait, les angles *a*O′*b*, *b*O′*c*, etc., seraient égaux aux angles AO″B, BO″C, etc., ce qui amène à découvrir que la surface S serait homothétique de A, B, C, D,..... avec le point O pour centre d'homothétie, c'est-à-dire serait celle d'un objet semblable à l'objet considéré, dans une position toute spéciale. Un tel cas particulier n'atteint pas la généralité de la conclusion précédente.

Dans la pratique ordinaire de la perspective, la surface S est un plan perpendiculaire au rayon visuel qui passe par le centre de l'objet considéré; ce plan est désigné sous le nom de *tableau*.

Donc, étant donné un dessin exécuté suivant les règles de la perspective, il existe un point et un seul, situé sur la perpendiculaire au plan du dessin, en son centre, d'où l'on

perçoit les objets dessinés tels, abstraction faite de la couleur, qu'on les voit dans la nature. Qu'on place l'œil plus à gauche ou plus à droite, plus haut ou plus bas, plus en avant ou plus en arrière, on ne perçoit plus qu'une image déformée de telle manière, qu'il n'existe aucune position d'où la nature prise pour modèle se présente sous de pareilles apparences.

On conçoit que l'altération d'une perspective viendra généralement de ce que celui qui l'observe, que je désignerai sous le nom de *spectateur*, ne saura se placer au bon point de vue. Cependant elle pourra venir de la faute du dessinateur, qui n'aura pas su faire concorder la distance du point de vue au tableau, avec la distance à laquelle les détails de son œuvre sont vus distinctement.

Par exemple, le sujet à représenter est un temple, avec fronton orné d'un bas-relief. Certains artistes croiront bien faire d'exprimer jusqu'aux moindres traits de la physionomie des personnages du bas-relief; on devra alors, pour les bien distinguer, s'en approcher de très près. D'autres, au contraire, préféreront se borner à un effet d'ensemble; ils négligeront à tel point les détails que, sous peine de ne voir que des figures informes, on devra s'en tenir à une grande distance. Dans chacune des positions extrêmes imposées au spectateur par le plus ou moins de fini de l'œuvre, l'image observée ne sera plus conforme à ce qu'on peut voir dans la nature.

Le même effet se produira encore, sans que le dessinateur y soit pour rien, pour peu que sa vue ne soit pas identique à celle du spectateur : si le dessinateur est presbyte, il verra, dans le modèle, des détails qu'un myope n'y percevrait qu'en s'approchant davantage; dès lors, en présence du dessin, le spectateur myope ou simplement doué d'une vue ordinaire, devra se placer en avant du point de vue pour voir distinctement. En tous cas, que l'altération des perspectives tienne à la faute du spectateur ou du dessinateur, ou qu'elle provienne de l'infirmité de nos organes, il est parfaitement établi qu'une perspective faite suivant les règles ne pourra que très exceptionnellement être appréciée comme telle, c'est-à-dire qu'en général elle paraîtra fausse.

Mais alors les perspectives de dessins qui paraissent justes ne seraient-elles pas fausses en réalité, et, s'il en est ainsi, à quoi cela tient-il? L'explication se trouve par l'examen de la manière dont on compose un dessin, et de la manière dont on le regarde.

Je prends un exemple simple, pour faire plus aisément comprendre ce qui se passe dans ces deux opérations : je suppose qu'il s'agisse de représenter la paroi carrée d'une chambre dont l'œil occupe le centre. On ne peut voir à la fois tous les détails de cette paroi et, si l'on en fixe attentivement une partie déterminée, les autres sont confuses, d'autant plus qu'elles sont plus éloignées de la partie fixée; on est donc obligé de regarder successivement les divers points de la paroi qu'on veut reproduire; or à chaque direction différente de l'œil correspond une apparence différente : ainsi, en fixant l'angle supérieur gauche de la chambre, on le voit obtus, tandis que l'angle supérieur droit paraît aigu; inversement, en fixant l'angle supérieur droit on le voit obtus, tandis que l'angle supérieur gauche paraît aigu. Ces angles ne sont autres, en effet, que ceux qu'on tracerait sur deux perspectives différentes, telles que le plan du tableau serait perpendiculaire aux deux directions du rayon visuel.

Le dessinateur observe instinctivement ces apparences variables; l'observation faite, il devrait, par le raisonnement, se convaincre que la perspective géométrique, s'il la réalisait, les reproduirait exactement, c'est-à-dire, que s'il regardait un carré dessiné sur une feuille de papier, d'un point situé sur la perpendiculaire au centre et à une distance du papier proportionnelle à celle de l'œil à la paroi, il verrait successivement obtus et aigus les angles du carré, comme il voyait ceux de la paroi. Mais il dessine sans faire ce raisonnement. En regardant en haut à gauche, il voit un angle obtus : il dessine un angle obtus. Avec cette direction du regard, il n'a qu'une sensation assez vague de l'angle aigu de droite; pour le bien voir, il y porte alors directement son regard, le voit obtus et le dessine obtus. Comme conséquence, la ligne droite horizontale supérieure de la paroi est représentée par une courbe ayant sa convexité tournée vers le haut.

En y réfléchissant, on acquiert la conviction que les déformations de perspective pratiquées par le dessinateur tiennent à ce que, pour mieux voir ce qu'il dessine, il dirige son regard à peu près perpendiculairement au papier; dans cette position, la perspective exécutée juste lui paraîtrait fausse; donc il est obligé de la tracer fausse pour la voir juste.

A son tour, le spectateur a, pour voir les détails d'un dessin, une tendance réelle à en regarder aussi chaque partie perpendiculairement au papier, de sorte que, pour lui, les fautes de perspective sont rectifiées, comme elles l'étaient pour le dessinateur, et qu'il voit juste, successivement et par parties, ce qui, suivant les règles de la perspective, est tracé faux.

En somme, le tracé perspectif suppose le tableau dans une position invariable par rapport à l'objet à représenter, et l'œil du spectateur à une place invariable par rapport au tableau. Dans la réalité, pour le dessinateur, le tableau est mobile avec la direction du rayon visuel, et les parties voisines de son centre sont seules envisagées dans chaque position; quant au spectateur, son œil se déplace, en dirigeant le rayon visuel autant que possible perpendiculairement au tableau, d'une distance à peu près constante. Les choses se passent donc, pour l'un et l'autre, comme si le tableau se mouvait tangentiellement à une sphère dont le centre serait l'œil, le point de tangence étant seul considéré dans chaque position.

Le dessin exécuté dans ces conditions n'est, en conséquence, pas autre chose que la recherche du développement sur une surface plane, du tracé obtenu sur une sphère par l'intersection des rayons visuels allant de l'œil, placé au centre de la sphère, aux objets extérieurs.

La sphère n'étant pas une surface développable, il n'est pas possible que les perspectives, faites ainsi qu'il vient d'être dit, donnent un effet juste; elles sont entièrement comparables aux cartes géographiques pour la représentation de la surface de la terre; elles peuvent rendre convenablement

certains côtés de l'impression de la nature, mais à la condition d'en sacrifier d'autres : si, par exemple, elles reproduisent bien les angles, elles donnent mal les distances et inversement ; il est vrai que la perspective géométrique ne rend bien ni les uns ni les autres.

Cependant la supériorité principale, sur la perspective géométrique, du dessin exécuté, comme on dit, au sentiment et qu'on pourrait appeler *dessin par déformation plane de perspective sphérique*, est certainement de ne pas obliger l'œil à une position unique, d'autoriser, d'entraîner même le spectateur à regarder chaque partie du tableau de face, et à la distance qui lui convient, en sorte que l'influence des infirmités de nos organes, myopie et presbytisme, doit théoriquement ne pas s'y faire sentir et pratiquement ne pas y être très appréciable.

En considération de ces avantages, il est permis de croire le dessin au sentiment, capable de donner une impression meilleure que la perspective géométrique dénuée de propriétés semblables. Ce n'est cependant pas une raison pour condamner, sans circonstances atténuantes, la perspective géométrique. Il faut regretter, au moins, que l'imperfection de nos organes oblige les artistes à n'en pas suivre les principes qui sont simples et ne livrent pas prise à l'arbitraire ; d'un autre côté, on aurait tort de penser que ceux qui ne s'y conforment pas sont dans une voie défectueuse ; ils font de leur mieux pour reproduire ce qu'ils perçoivent dans l'observation de la nature, ayant reconnu d'instinct ou, comme il est fait ici, par le raisonnement, qu'il ne leur est pas permis d'en rendre les effets sans les altérer.

Par les considérations qu'on vient de lire, je crois avoir démontré que les artistes ont parfaitement le droit de s'écarter des règles de la perspective géométrique. Mais c'est aller trop loin, à mon avis, que de soutenir qu'il vaut mieux pour eux les ignorer. Ces règles sont un guide des plus utiles et, dans le dessin au sentiment, qui serait peut-être mieux nommé dessin par tâtonnement, on ne s'écarte pas beaucoup des résultats auxquels elles conduisent sûrement ; elles permettent de tracer, sans hésitation, les traits principaux de l'œuvre, auxquels il ne reste plus qu'à apporter de légères modifications, pour avoir l'effet définitif le plus satisfaisant ; elles font éviter les fautes grossières qui, de la part d'artistes même d'une haute renommée, sont trop souvent pour le public un objet d'étonnement.

Avec l'intelligence de ce qui précède, on saura mieux apprécier, dans chaque cas particulier, ce qu'il faut prendre et laisser de la perspective géométrique, et c'est là le point délicat.

Nice, le 10 mai 1884 (1).

A. Berard,
Ingénieur des Ponts et Chaussées.

(1) L'abondance des matières, qui s'est traduite par deux feuilles de supplément dans notre dernier volume, ne nous a pas permis, à notre grand regret, d'insérer plus tôt cette intéressante « note sur l'emploi de la perspective géométrique dans le dessin », ainsi que la « note supplémentaire » ci-dessous. Heureusement l'emploi de la perspective est toujours une actualité, et on lira ces « notes » avec intérêt, malgré le retard apporté dans leur publication.
(N. D. L. R.)

NOTE SUPPLÉMENTAIRE
SUR L'EMPLOI DE LA PERSPECTIVE GÉOMÉTRIQUE
DANS LE DESSIN

Monsieur le Directeur,

Après ma communication sur l'emploi de la perspective géométrique dans le dessin, j'ai lu les articles que vous m'avez signalés, anciennement publiés dans la *Revue* et touchant au même sujet ; ce sont : l'*Analyse du traité de perspective linéaire* de M. de la Gournerie, par M. A.-C. Benoit-Duportail (année 1868, vol. XXVI, *col.* 224), et la *Réponse de* M. de la Gournerie *aux observations de* M. Benoit-Duportail *sur son traité de perspective* (année 1873, vol. XXX, *col.* 79).

Cette lecture m'a montré que mes idées n'étaient pas entièrement nouvelles, mais que pourtant elles devaient apporter quelque lumière dans la question, car, si elles étaient acceptées, elles tranchaient précisément un débat resté pendant entre MM. Benoit-Duportail et de la Gournerie, ni l'un ni l'autre n'ayant, en définitive, déclaré renoncer à son opinion.

Leur désaccord portait, au fond, sur deux points, que je considère l'un comme principal et l'autre comme secondaire, relativement au sujet qui nous occupe. Je vais les examiner sommairement.

Point principal. — Convient-il, dans la pratique, de se conformer aux règles de la perspective ?

M. Benoit-Duportail, analysant la manière d'observer la nature, arrive à la conclusion que les objets sont vus comme sur une sphère fictive qu'il faut développer pour avoir le dessin plan ; il pense donc que les règles de la perspective doivent être violées.

M. de la Gournerie n'est du même avis qu'en ce qui concerne les surfaces courbes et non les lignes, lorsqu'elles sont situées sur les bords du tableau, parce qu'il a remarqué que les surfaces sont altérées au point d'en être disgracieuses ; il admet donc, uniquement pour la perspective des surfaces courbes, des procédés spéciaux qui lui paraissent conformes à la pratique des grands artistes.

Pour justifier le respect de la perspective en ce qui concerne les lignes, prenant l'exemple des horizontales d'un monument vu de front qui paraissent s'abaisser à droite et à gauche, il dit que le moyen d'obtenir cet effet d'abaissement sur le tableau est précisément d'y tracer une horizontale, car les lignes du tableau sont soumises aux règles de la perspective, comme celles des objets.

M. de la Gournerie admet donc toujours que le spectateur regarde le tableau d'un point unique. Il n'a pas fait l'observation, et M. Benoit-Duportail, s'il l'a faite, ne l'a pas mise en relief, que le spectateur voit chaque partie du tableau d'une position différente, en se plaçant en face, de même que l'artiste s'est mis en face lui-même pour la dessiner. Une telle remarque aurait sans doute fait disparaître le désaccord.

Puisqu'elle a son importance, j'y insiste un peu.

Dans l'observation d'un tableau, la vue simultanée de l'ensemble étant impossible, après l'avoir parcouru du regard

pour se rendre compte du sujet, de l'effet général et des rapports de ses différentes parties entre elles, lorsqu'on arrive à le considérer avec attention, c'est en réalité morceau par morceau qu'on procède; on cherche naturellement à se mettre vis-à-vis de ce qu'on regarde spécialement, d'autant plus qu'on y rencontre l'effet le plus satisfaisant, puisque c'est d'une position semblable que l'artiste a vu la nature et l'a dessinée. Si le tableau est de dimensions restreintes, le déplacement du point d'observation est réalisé par un simple mouvement instinctif de la tête; s'il est de grandes dimensions, c'est par un mouvement général du corps. Qui de nous, dans un musée, devant une toile importante, et sans être guidé par aucune théorie de perspective, ne s'est avancé, reculé, porté à droite et à gauche, afin de mieux voir? Or il est facile de reconnaître que tous ces mouvements avaient principalement pour but de rendre, autant que possible, le rayon visuel perpendiculaire au fragment considéré du tableau.

M. de la Gournerie ne justifie en aucune façon la distinction qu'il établit entre les lignes et les surfaces. Il dit seulement que le rendu des surfaces par la perspective le choque; mais il suffit alors que d'autres soient choqués par les effets de la perspective des lignes, pour que la perspective entière soit condamnée comme procédé artistique, à quelque objet qu'elle s'applique, et c'est précisément ce qui arrive. Je ne puis mieux faire, pour le montrer, que de donner un exemple cité dans un article de *la Semaine des constructeurs*, paru le 1er mars dernier, sous la signature de M. Lawrence Harvey.

M. Harvey pense, sans en donner d'explication, qu'il convient de représenter les verticales par des lignes convergeant vers le bas du dessin. Les idées de M. Benoit-Duportail et les miennes sur la perspective, viennent à l'appui de cette opinion et permettent de la justifier. En effet, dans la perspective sphérique qui doit servir de base au dessin au sentiment, les verticales de la nature sont des grands cercles convergeant sur la verticale passant par le centre de la sphère; or, en général, dans les sujets choisis pour le dessin, le champ embrassé par l'œil est plus développé au-dessous qu'au-dessus de l'horizon; par suite, l'écartement entre les grands cercles est plus grand vers le haut que vers le bas; c'est pourquoi les lignes représentant les grands cercles, dans la déformation de la perspective sphérique sur le plan du dessin, doivent paraître converger vers le bas. Cela indique que si, dans quelque cas particulier, le champ de la vision au-dessus de l'horizon prenait la prépondérance, on obtiendrait un meilleur effet en faisant converger les verticales vers le haut.

Il résulte de ce qui précède que, sur le point principal du débat, ce sont les idées émises par M. Benoit-Duportail qu'il convient d'adopter.

Point secondaire. — Les directions relatives des lignes sont-elles changées par la perspective? Par exemple, une flèche étant dirigée vers un but a-t-elle toujours, de quelque point qu'on la regarde, sa perspective dirigée vers la perspective du but? Le regard d'un personnage semble-t-il toujours viser le même point? M. Benoit-Duportail ne le croit pas; M. de la Gournerie l'affirme, au contraire. Il n'est pas douteux que ce dernier n'ait ici raison : la géométrie pure suffit à le montrer; aussi n'y insisterai-je pas. Cela m'entraînerait d'ailleurs tout à fait hors de mon sujet.

Je terminerai ces réflexions en citant une règle que les artistes, au milieu de l'arbitraire qui leur est laissé, doivent respecter absolument. Elle consiste en ce que les courbes du dessin qui représentent des droites parallèles de l'espace ou des droites concourantes, doivent, si on les prolonge régulièrement suivant la loi qui a déterminé leur tracé, se rencontrer en un même point. En effet, leurs perspectives, sur la sphère, se rencontrent en un même point qui est la trace d'une droite passant par l'œil, parallèle aux droites considérées ou convergeant en leur point de rencontre.

Un artiste qui ignore cette règle s'expose à tomber dans des fautes grossières, contre lesquelles le sentiment artistique ne suffira pas toujours à le mettre en garde.

Je conclus qu'en somme, il faut bien connaître et bien comprendre les lois de la perspective, pour les violer avec succès.

Nice, le 15 mai 1884.

A. Berard,
Ingénieur des Ponts et Chaussées.

LA CRISE COMMERCIALE

DANS SES RAPPORTS AVEC L'ARCHITECTURE

Nous donnons ici un article certainement inspiré par un sentiment de patriotisme et un amour profond de l'architecture, dont l'auteur voudrait voir l'influence plus puissante sur nos industries diverses relevant de la forme et de la couleur. Ses critiques comme ses éloges sont parfois excessifs, mais on apprend plus à écouter un censeur sévère, exagéré même, qu'un flatteur, toujours dangereux.

(*La Direction.*)

S'il est une question vitale entre toutes, à l'heure où nous sommes, c'est assurément celle qui s'est posée devant l'opinion, depuis quelque temps déjà, et dont l'origine remonte à la diminution des affaires.

Cette question, très complexe et très obscure, ainsi qu'il était facile de le prévoir, mais qui paraît l'être encore plus qu'on ne l'avait pensé, de par les enquêtes menées contradictoirement, est de nature telle, qu'il nous semblerait téméraire de chercher à la résoudre autrement que par la méthode empirique. A plus forte raison, jugerions-nous ridicule de supposer le remède au mal dans l'application d'une panacée. Aussi, quand nous raccolons sous ce même titre « le commerce et l'architecture », nous n'avons la prétention, ni d'établir une relation directe et absolue entre deux choses évidemment très distinctes, ni de subordonner l'une de ces choses à l'autre, quel que soit l'ordre de subordination. Le mot populaire et vrai peut-être : « Quand le bâtiment va, tout va », n'est donc point de mise en ce lieu, notre thèse se limitant à la seule esthétique.

Et cependant, si l'on veut bien prendre soin d'y réfléchir, on reconnaîtra sans peine que, de toutes les forces vives du savoir et de la pratique, il n'y a guère d'élément appelé à

jouer un rôle plus universel que l'architecture proprement dite. Comment celle-ci n'aurait-elle pas une influence quelconque sur la production générale? En ce sens, on peut affirmer qu'il n'existe guère un *art industriel* ou *décoratif*, — puisque cette raison sociale est déjà connue de tous — qui n'emprunte chaque jour au grand art que nous venons de citer une bonne partie de ses procédés ou de ses richesses. Et nous savons, de reste, que la France a toujours puisé, elle-même, sa propre prospérité à la source féconde et quasi intarissable de l'industrie artistique

On concevra, dès lors, que nous ayons cru devoir examiner la crise commerciale à ce point de vue particulier, sans autre espoir, bien entendu, que celui d'attirer sur ce côté du débat l'attention de nos gouvernants, de nos grands industriels, de nos ouvriers spéciaux, bref, de tous les premiers intéressés.

A notre avis, la crise porte sur deux points essentiels :

1° Sur la cherté toujours croissante de certains produits;

2° Sur l'infériorité de ces mêmes produits, eu égard à la concurrence étrangère.

Nous n'avons pas lieu d'examiner la première proposition, celle-ci n'étant point de notre compétence et se rapportant plutôt à l'ordre des faits économiques.

Nous nous en tiendrons à la seconde, les observations qu'elle nous suggère ressortissant au tribunal formé par nos lecteurs.

Pour parler avec une entière franchise, et dans l'intérêt même de la cause, nous dirons d'abord que la production française, de qualité ordinaire, laisse parfois autant à désirer sous le rapport de la *matière* employée que sous celui de la *forme* obtenue. Il n'est pas possible ici de dégager ces deux agents, la forme devant toujours résulter de la matière dont on dispose, et, inversement, la matière, de la forme qui a été choisie. Avouons qu'il y a souvent désaccord dans cette étroite association.

Ainsi, il est clair que si un objet primitivement conçu d'une certaine façon, exécuté avec la matière qui convenait, est tout à coup lancé dans la concurrence sous des espèces nouvelles, la forme en doit être également modifiée, pour que ledit objet ne perde pas de sa valeur fiduciaire. Quand on avait façonné pendant des siècles des charpentes en bois, il eût été sans raison, par exemple, d'exécuter les charpentes en fer, suivant le même graphique. On a dû, aussitôt, chercher une formule applicable aux combles ainsi transformés. Et, ce qui était naturel, en pareille occurence, l'est également pour tous les objets, sans exception, d'un agrément plus ou moins immédiat, d'un usage plus ou moins répandu. Mais la compatibilité d'humeur, que nous estimons si nécessaire à la bonne harmonie du tout, est certainement chose rare dans les innombrables unions que l'activité humaine est appelée à consacrer. De la sympathie mutuelle, affirmée par l'accouplement, dépendra toujours la bonne façon du travail, nous dirons même : son degré de perfectibilité future.

Pour passer du domaine de l'abstraction à celui des faits, prenons, — si vous le voulez bien — la grande voie de l'ébénisterie. Cette branche du réseau industriel est une des plus importantes qui soient encore explorées par le commerce national. Tout un groupe parisien, formé de cent mille individus peut-être, y vivait naguère à l'aise, sans ressentir en rien les effets d'une semblable promiscuité. Eh bien, l'accroissement qui se manifestait, depuis nombre d'années, dans la fabrication courante, semble être actuellement frappé d'inertie. Autrefois, on n'exécutait que des meubles de bois massif, dont les moulures poussées sur le tas, avaient un caractère de solidité, de grâce et d'harmonie des plus satisfaisant. La qualité de la matière aidant, il ne paraissait pas possible de fabriquer plus logiquement, et, par conséquent, d'une manière plus profitable aux intérêts de la consommation. Nous ne saurions oublier, ici, qu'en fait de transactions commerciales, la *demande* doit toujours être équivalente à l'*offre*. Aussitôt que l'équilibre se déplace, il y a crise.

Or, les conditions économiques se modifiant avec le temps, le principe même de la demande s'est modifié à son tour. On a voulu avoir « brillant et bon marché » tout à la fois. Les ébénistes ont nécessairement fabriqué « magnifique et pas cher ». Qu'en est-il advenu? Au lieu de bois, absolument secs, incapables de se contracter ou de se dilater d'une manière appréciable, suivant les variations atmosphériques, on en a pris de quasi verts, sujets à toutes les déformations. De plus, comme chacun désirait de l'acajou, du palissandre, de l'ébène, du bois de rose, on en vint à réduire l'épaisseur des placages à la plus simple expression possible. Ce ne fut bientôt plus qu'un délicat épiderme s'égratignant à tous les contacts, se crevassant à la moindre intempérie. Enfin, comme il eût été « ordinaire » d'avoir un mobilier sans ornementation aucune, on dépêcha des moulures à tant le mètre, qu'on prodigua, à tort et à travers, sur toutes les surfaces disponibles, répondant ainsi par une exubérance de mauvais goût aux aberrations de la demande. Les meubles ainsi fabriqués perdirent tout style, toute grâce, toute solidité, toute harmonie, méritant d'être dénommés sous le terme injurieux de « camelotte ». En fait, la forme affectée n'était plus en raport avec la matière employée.

Une fois admise par l'opinion, cette fâcheuse dérogation au bon sens devait avoir les conséquences les plus funestes. Du petit au grand, de l'objet indispensable au bibelot inutile, tout suivit cette perversion de la logique, dans la voie des jouissances immédiates et à prix réduits. On vit ainsi l'article de Paris, la chaussure, la bonneterie, la confection, l'orfévrerie, etc., etc., toute la fabrication ordinaire, s'engager sur cette pente extra-glissante et, sans pouvoir plus opposer de résistance à l'impulsion donnée, décroître chaque jour en agréments, en appropriation, en valeur intrinsèque.

On a déjà saisi toute l'importance de cet affaissement moral dans l'ordre des productions matérielles. Absence de sincérité, de dignité, quant aux moyens, tel est le mal profond auquel nous attribuons la majeure partie de notre dégénérescence passagère.

Mais, quel serait le moyen d'obvier à une tendance générale, malheureusement déjà entrée dans nos mœurs? Voilà ce que nous étudierons par la suite?

Pour nous, — et nous espérons pouvoir le démontrer facilement — c'est en nous retrempant aux sources mêmes

de l'art, c'est-à-dire en nous reportant aux règles sévères de l'architecture, que nous parviendrons à améliorer une situation dont chacun de nous est tant soit peu responsable et qui ne saurait être imputée à personne en particulier.

(*La suite prochainement.*) ÉDOUARD MARIETTE.

ALAUX (JEAN-PIERRE-LOUIS-GUSTAVE)

ARCHITECTE

Le 29 novembre 1816, Gustave Alaux naquit à Bordeaux. Son père Jean-Paul Alaux, peintre d'histoire, fut longtemps directeur de l'École de dessin et de peinture, conservateur du musée et, pendant cinquante et un ans, professeur de dessin au lycée de Bordeaux.

Sa mère était fille de J.-B. Gué, architecte français à Saint-Domingue, qui fut fusillé par les nègres dans la révolte de 1793.

La famille Alaux est originaire du Languedoc. Un de ses membres, Pierre-Joseph Alaux, était né à Lautrec, juridiction de Castres ; il avait environ vingt et un ans lorsqu'il reçut (18 août 1776) son congé militaire de la légion de Flandre où il avait servi pendant trois ans dans la compagnie de Pelisson, « avec distinction » dit le document que nous avons sous les yeux. Nous retrouvons Pierre Alaux à Bordeaux le 18 mars 1798. Le 22 juin 1801, il recevait, du Comité d'administration des spectacles de Bordeaux, une lettre signée Bardon Thèze et Bruno-Lafite ; cette lettre autorise le « citoyen Alaux, peintre au Grand-Théâtre, à aider le machiniste de ses lumières pour bien disposer les décorations ». C'est le même Pierre Alaux qui était, en 1813, peintre au théâtre de Lyon, où le surintendant du théâtre royal de Cassel lui adressa, le 9 janvier 1813, une lettre où il l'engageait pour un an.

Ce Pierre Alaux fut le père d'Alaux l'aîné, qui fit plusieurs dioramas remarquables vers 1820 ; de Jean-Paul Alaux dont nous avons parlé, et de Jean Alaux le Romain, pensionnaire de la ville de Bordeaux, et qui après avoir séjourné à Rome comme grand prix, y revint en 1848 comme directeur de l'Académie de France ; il est mort membre de l'Institut.

Gustave Alaux eut pour oncle maternel et plus tard pour beau-père Michel Gué, peintre à Paris et décorateur du théâtre de la Gaieté ; le neveu de ce dernier, par conséquent le cousin de Gustave, Oscar Gué, était peintre à Bordeaux, directeur de l'École de dessin et de peinture et conservateur du musée.

Les peintres abondent, on le voit, dans la famille ; nous nous efforcerons de faire ressortir l'influence que ce fait exerça sur Gustave Alaux.

Il travailla à Bordeaux chez MM. Poitevin, H. Dupbot et G.-J. Durand.

Quand M. Thiac, architecte du département, construisit le Palais de justice, Gustave Alaux lui fut attaché comme dessinateur-écrivain ; et lorsqu'on entreprit l'édification des prisons, il changea son titre contre celui d'inspecteur. M. Gautier, de Libourne, le remplaça comme dessinateur ; l'inspecteur touchait 1,200 fr., le dessinateur 900 fr.

En 1844, les travaux des prisons étant achevés, riche de ce qu'il avait pu économiser sur son maigre traitement, Gustave Alaux partit pour Paris où il fit un séjour d'un an.

Après avoir dirigé la construction des ponts de Groslejac, Siorac et Sarlat, il entra franchement dans la pratique de l'architecture et, dès ses débuts, un instinct du pittoresque, un amour de la forme et de la couleur que nous attribuons volontiers à ses origines de peintre et de décorateur, le portèrent résolument du côté de l'architecture du moyen âge, dont il devint l'un des adeptes les plus fervents.

Les relations qu'il lia avec MM. Viollet-le-Duc, Lassus et Vaudoyer, ne firent que confirmer sa sympathie pour cette forme de l'architecture, et il y a produit des œuvres importantes et pleines d'intérêt.

Sa renommée prit son origine dans la Gironde et le Lot-et-Garonne ; elle s'étendit rapidement dans les Landes, la Charente et la Charente-Inférieure.

Il a construit ou restauré environ 70 églises ou chapelles ; on peut citer, comme d'excellents types, Arcachon, Saint-Ciers-Lalande, Mérignac, Bon-Encontre, Aiguillon, Buglose, Mugron, Mortagne, Saint-Genis, la chapelle des Bénédictines à Saint-Jean-d'Angély, les Dames-Blanches à la Rochelle et bien d'autres.

Les châteaux de Mont-Cassin, de Saint-Bernard, de Saint-Mesgrin, de La Grange, de Las-Tours, de Goulens, sont des constructions originales, un peu personnelles, et où l'artiste a intelligemment adapté les formes du moyen âge aux exigences de la vie et du confortable modernes. Les plans sont commodes, simples à comprendre, ce qui donne une habitation agréable ; les façades sont mouvementées, animées par des décrochements parfois cherchés et souvent réussis. Le jeu des combles y est ménagé avec grand soin, et, quand il s'est agi de planter le bâtiment, d'en choisir la place, l'artiste a généralement fait preuve d'une grande sûreté de coup d'œil, d'une véritable entente du concours que le château ou l'église devait emprunter au paysage, en retour de ce que ce château ou cette église lui apporterait.

C'est la permanence de cette qualité maîtresse qui nous faisait dire que, chez Gustave Alaux, les instincts du peintre et du décorateur avaient été un puissant appoint aux aptitudes de l'architecte.

Il est impossible de méconnaître les difficultés que présentait l'exécution de travaux de ce genre, à cette époque, dans des localités parfois hors de portée des grandes villes, où tout manquait, matériaux et ouvriers. Ces difficultés, Gustave Alaux les surmonta avec beaucoup d'intelligence et contribua, pour une bonne part, à l'éducation professionnelle de quelques industriels ou artistes qui sont devenus, à leur tour, des sortes de chefs d'école et ont fourni des ouvriers habiles. Sculpteurs, menuisiers, marbriers, peintres, ferronniers, serruriers, verriers, tapissiers, se sont rapidement façonnés à ces formes, à ces procédés anciens qui exigent du soin et de l'habileté, et qui ont produit tant d'œuvres, devenues curieuses, dont l'imitation décourage parfois l'industrie moderne.

Signalé de bonne heure à l'attention par ses aptitudes et son talent, Gustave Alaux fut appelé par la compagnie du Midi à participer à la création de la Ville d'hiver à Arcachon.

Il fut nommé, en 1857, membre de la Commission des monuments historiques et des bâtiments civils de la Gironde; il avait si bien pris droit de cité dans le Lot-et-Garonne, que le préfet de ce département l'appela à y faire partie de la Commission des bâtiments civils.

Dans la Gironde, il fut chargé des travaux des bâtiments départementaux pour les arrondissements de La Réole et de Lesparre. Il fut, en 1863, l'un des fondateurs de la Société des architectes de Bordeaux, qu'il présida de 1873 à 1875.

Il était chargé, à Bordeaux, des travaux de la Banque de France.

La grande activité que nécessitait sa vie laborieuse ne l'empêchait pas de cultiver, avec la peinture et l'architecture, les arts et les exercices du corps et de l'esprit.

Passionné pour la musique, même avant sa grande amitié avec Charles Gounod, il aimait la chasse, l'escrime, la natation; causeur d'autrefois, esprit fin, nourri de littérature, railleur discret, c'était encore un ami sincère; et celui qui retrace de lui ce portrait rapide se rappelle, avec émotion, cette liaison affectueuse, aussi longue que la vie, et que ne purent troubler ni l'éloignement, ni une certaine différence d'âge, ni même les inévitables chocs du début de deux carrières semblables. Gustave Alaux était un homme de talent et de cœur.

Mais, au moment où toute espérance semblait permise pour l'avenir, un coup inattendu vint ébranler l'édifice si patiemment élevé. En 1876, alors qu'il s'occupait avec sollicitude de parfaire l'éducation de ses enfants, veillant attentivement sur ses fils, dont l'un était devenu architecte et les deux autres peintres, comme pour perpétuer la tradition de la famille, Gustave Alaux fut atteint d'un mal qui brisait à la fois sa main et sa pensée. Il sentit profondément le coup, le dit à ses amis, et, ne voulant pas en trop attrister les siens, il se résigna et bientôt quitta Bordeaux pour aller à Arcachon, où il espérait retrouver la santé. Mais le mal, qui eut d'abord l'air de céder, ne faisait que lui donner relâche, et longuement, lentement, sans crise violente, G. Alaux s'éteignit le 25 mars 1882.

Dans cette longue agonie, il était toujours attiré et charmé par les beautés de la forme et de la couleur, qui avaient eu tant de place dans sa vie. Il peignait des fleurs, des oiseaux, des papillons; trouvant toujours le contour vrai, la coloration juste; ravi quand il croyait son œuvre bonne; heureux de la montrer. L'art auquel il avait donné toute sa vie lui a été fidèle jusqu'à son dernier soupir, et on peut dire que c'est lui qui a clos ses yeux.

Bordeaux, le 20 février 1885.

CHARLES DURAND, *architecte.*

NOUVELLES ET FAITS DIVERS

SOMMAIRE. — Jugement du concours pour la construction d'un Palais des beaux-arts à Lille. — Nomination, par la « Société centrale des architectes », d'une « Commission des concours publics ».

— CONCOURS POUR LA CONSTRUCTION D'UN PALAIS DES BEAUX-ARTS A LILLE. — Nous avions annoncé (vol. XLI, *col.* 92) que cinq des concurrents seraient admis à un concours définitif à la suite duquel serait nommé l'architecte chargé de l'exécution. Le jury préposé au choix des cinq concurrents a rendu son jugement; ce sont, sans ordre de classement : MM. Édouard BÉRARD et DELMAS, Edmond PAULIN, BRÉASSON, BONNIER et CHANCEL, Henri LAFFILLÉE et A. CONIL LACOSTE, tous architectes à Paris.

Nous sommes heureux de compter parmi les lauréats du concours un de nos jeunes collaborateurs, M. H. LAFFILLÉE, dont on a pu voir récemment, dans cette *Revue*, un intéressant travail sur l'église de Lescure. Nous lui adressons ici nos plus sincères félicitations.

Depuis la composition de ces lignes, que nous n'avons pu faire paraître en temps utile, faute de place et malgré nos feuilles supplémentaires, nous avons appris le nom des lauréats définitifs; ce sont MM. BÉRARD et DELMAS, associés, dont le projet a été désigné pour l'exécution.

— La « Société centrale des architectes » vient de prendre une décision qui ne peut qu'être profitable à la corporation : elle a nommé, en assemblée générale, le 26 février dernier, une « Commission des concours publics », dont le rôle a été ainsi défini :

« Cette Commission permanente, dont les membres seraient renouvelables chaque année, serait créée pour connaître de tous les faits relatifs à la question des concours publics. Elle étudierait toutes les réclamations qui lui seraient adressées et transmettrait celles qui intéresseraient la corporation des architectes, à la « Société centrale » qui, elle-même, les déférerait à l'*Association de défense mutuelle* projetée.

« Elle aurait, en outre, pour mission : d'éclairer les administrations, les municipalités et les particuliers sur la question des concours, sur les programmes, la composition du jury, les primes, etc.; d'assurer que la « Société centrale » sera toujours prête à donner gratuitement, libéralement, à tous, son appui, ses conseils; sa grande notorieté, sa juste influence lui permettant de parer à bien des erreurs, de rendre de grands services, notamment dans cette question des concours publics, qui est une question d'intérêt général, d'honneur national. Cette Commission, en un mot, serait un vaste centre de renseignements, de publicité, de défense. »

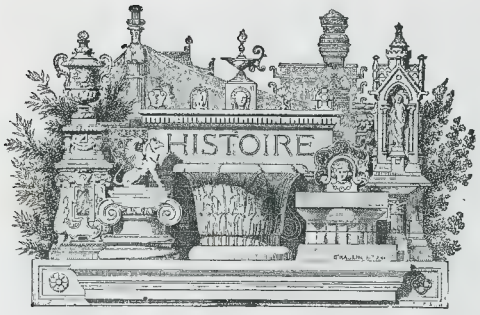
Si nous comprenons bien, cette « Commission des concours publics » sera chargée d'étudier les *espèces* qui lui seront soumises, et ses résolutions seront présentées à la sanction de l'*Association de défense mutuelle*, qui statuera sur les mesures à provoquer pour sauvegarder les intérêts des architectes.

Nous souhaitons le fonctionnement le plus prochain possible de cette Commission, car elle pourra contribuer à apporter une solution équitable à cette question, toujours si difficile, des concours publics.

P. ANDRÉ, *gérant.*

CÉSAR DALY, *directeur, rédacteur en chef.*

PARIS. — IMPRIMERIE A. MARTIN ET E. FLAMMARION, RUE RACINE, 26.



CE QUE PEUVENT RACONTER LES PIERRES D'UN TOMBEAU

ET

DU SYMBOLISME FUNÉRAIRE

CONSIDÉRÉ DANS SES PHASES SUCCESSIVES

A PROPOS

DU TOMBEAU D'UN SCEPTIQUE ROMAIN, A AKBOU (KABYLIE

(Voir la Planche 5 du vol. XLI.)

SOMMAIRE. — I. Du Problème architectural que donne à résoudre le Tombeau romain d'Akbou. — II. Description du Tombeau d'Akbou. Des Contradictions systématiques qu'on y rencontre. Dans quel Esprit il est nécessaire d'en rechercher l'Explication. Le *Symbolisme* caractérise l'architecture aux époques d'une croyance générale; mais, aux époques de doute et de scepticisme, sa haute signification se perd, et la *Fantaisie* s'y mêle ou même s'y substitue — III. De la Religion et des deux branches de l'Architecture religieuse : Temples et Tombeaux. L'influence sur l'Architecture funéraire des idées successivement adoptées, depuis l'état Sauvage jusqu'à nos jours, sur la MORT et sur la VIE d'au-delà. (*Fin du Sommaire des trois sections publiées dans ce Numéro.*)

SOMMAIRE *des Sections à publier à la Suite de ce Numéro.* — IV. Des influences exclusivement *Matérialistes* qui ont présidé à la création de l'Architecture funéraire dans sa PREMIÈRE PHASE. L'introduction du Symbolisme dans l'art embryonnaire de la PREMIÈRE PHASE a pu seule l'élever au rang d'un véritable *Art funéraire*. L'erreur est facile dans l'Interprétation des Symboles : Exemples. — V. La DEUXIÈME PHASE de l'Architecture funéraire est due au développement de son *Symbolisme Naturaliste* : Exemples de ce Symbolisme, pris chez les Peuples les plus anciennement civilisés. — VI. La TROISIÈME PHASE de l'Architecture funéraire est d'un *Symbolisme Naturaliste plus raffiné* que le précédent, *et Mythique*. — VII. La QUATRÈME PHASE ou *Phase* de la transition *pagano-chrétienne*, est d'un *Symbolisme Mystique, Légendaire et Historique*. Les chrétiens empruntent des formes et des symboles aux païens, en les détournant de leur sens originel (Orphée et le Bon Pasteur, le blé et le raisin, etc.) et substituent graduellement des légendes ou des histoires *Bibliques* aux légendes *Mythiques*. Les païens, de leur côté, à leurs mythes et légendes traditionnels, de plus en plus librement interprétés sous l'influence de la poésie et de la fantaisie, de l'indifférence et du scepticisme religieux, ajoutent aussi parfois des symboles nés de sentiments et d'idées qui leur sont devenus communs avec les chrétiens. La Cippe de Guelma et le Tombeau d'Akbou caractérisent deux des états d'esprit de la transition *pagano-chrétienne*. — VIII. *Interprétation du Tombeau d'Akbou*. Propriétés expressives des formes rectilignes : de la pyramide, du cube, etc. Propriétés expressives des formes curvilignes : de la sphère, du cylindre, etc. Le tombeau d'Akbou symbolise l'homme lui-même : il est double, il contient la Vie et la Mort, mais il ne représente pas le corps et l'âme : c'est le tombeau d'un sceptique; c'est l'expression de la Vie en ce monde et celle de la Mort qui la suit; mais c'est aussi la négation de la Vie future. — IX. Conclusion.

I. — Du Problème architectural que donne à résoudre le TOMBEAU ROMAIN d'AKBOU.

— Dans une étude récente (1) écrite pour cette *Revue* par mon fils Marcel Daly, à la suite d'un voyage que nous fîmes ensemble à travers la Kabylie algérienne, on trouve le dessin et la description d'un tombeau romain. Cette belle ruine se voit au sommet du piton d'Akbou, dominant la large vallée de l'*Oued-es-Sahel*. Notre jeune collaborateur appelle l'attention du lecteur sur les contradictions assez étranges qui existent entre *l'extérieur* et *l'intérieur* de ce monument, et ces contradictions méritent certainement un sérieux examen.

Nous les avions constatées tous les deux en « relevant » l'édifice; mais le temps nous faisait alors défaut pour les considérer dans leur ensemble, et surtout pour reconnaître, dans cet *ensemble*, un véritable *système* d'antithèses, adoptées peut-être de parti pris, au lieu d'une série de négligences ou de fautes nées d'une ignorance grossière. Je fis remarquer cependant, sur les lieux mêmes, que l'excellence du travail technique de la construction se conciliait mal avec l'hypothèse d'une négligence prononcée et d'une grande ignorance chez son auteur, et qu'il y avait peut-être une autre explication à chercher.

A quoi mon fils répondit que l'hypothèse d'une série de contradictions architecturales projetées et exécutées systématiquement, ne pouvait être acceptée qu'à la condition d'être clairement expliquée dans sa cause, c'est-à-dire qu'à la condition de lui donner un sens précis conciliable avec les connaissances, les aspirations et les sentiments du temps où fut élevée la construction. L'objection était juste.

Ma suspicion s'est fortifiée néanmoins, depuis ce moment, grâce à l'étude des dessins, que j'ai pu examiner à loisir après leur mise à l'échelle. A cette heure, en effet, je crois pouvoir démontrer, surtout aux intelligences flexibles qui savent se pénétrer de l'esprit d'une autre époque que la leur, qu'à Akbou, nous sommes en présence d'un des spécimens les plus intéressants de l'architecture funéraire de la décadence romaine.

Pourquoi si intéressante?

Parce que les contradictions signalées dans ce tombeau résultent d'une tentative d'exprimer, *architecturalement*, d'abord, l'antithèse qui existe entre la *Vie* et la *Mort;* et, ensuite, *la négation de la Vie future*, négation qui rend absolue et non plus relative, l'antithèse entre la *Vie* et la *Mort*.

Les rapports qu'on a supposé exister entre la *Vie* et la *Mort*, furent le sujet le plus anciennement et le plus communément traité, par la peinture et la sculpture, dans les monuments funéraires exécutés par les grandes sociétés civilisées du passé : sur les murs des tombeaux de l'Égypte et de l'Étrurie; sur les vases funéraires et, avec une abondance et une variété extraordinaires, sur les cippes et les sarcophages grecs et romains. A Akbou, c'est dans la langue géométrique propre à l'*architecture*, que s'exprime le Symbolisme,

(1) Voy. *col.* 40, 49, 145 et 193, *Vol.* 41e, *année* 1884.

qui adopte communément comme instruments les reliefs de la sculpture et les à-plats de la peinture. A Akbou, on voit la négation de la vie future symboliquement exprimée; presque partout ailleurs c'est, au contraire, la croyance à une double existence pour chaque homme qui est ainsi affirmée : celle de la *Vie* sur cette terre, et au delà de cette vie celle de la *Mort*, qui est encore la *Vie*, mais la vie conçue de façons différentes par les peuples, suivant l'état de leur développement mental.

Pour prouver que le programme accepté et réalisé par l'architecte d'Akbou était, en effet, tel que je dis, c'est-à-dire une déclaration catégorique de Scepticisme, j'aurai à présenter une esquisse, très rapidement tracée, de l'état psychologique et esthétique du monde romain à l'époque de sa décadence avancée, surtout vers la fin du troisième ou au commencement du quatrième siècle, époque probable de la construction du monument que nous étudions; et à faire voir que celui-ci n'a été que le reflet fidèle d'un des états d'esprit caractéristiques de ce temps. Je prendrai même la chose de plus loin, afin de montrer que l'histoire des croyances relatives à la *Mort* et à la *Vie au delà*, croyances qui seules peuvent expliquer l'histoire de l'*Architecture funéraire* et son *Symbolisme*, offre le tableau d'une évolution étrangement régulière, depuis les temps les plus reculés jusqu'aux premiers siècles du christianisme, et même jusqu'à nos jours.

Si je réussis dans cette tentative, je n'aurai fait d'ailleurs que démontrer, une fois de plus, que l'art est le miroir où peut se contempler l'âme humaine en ses divers états de culture et de développement; qu'il révèle les obscurités et les clartés qui la traversent tour à tour, les confusions et les contradictions qui la troublent, comme l'ordre et l'accord qui la rassérènent.

II. — Description du TOMBEAU d'AKBOU. Des Contradictions systématiques qu'on y rencontre. Dans quel Esprit il est nécessaire d'en chercher l'Explication. Le SYMBOLISME caractérise l'Architecture aux époques d'une croyance générale; mais aux époques de Doute et de Scepticisme, sa haute signification se perd, et la FANTAISIE s'y mêle ou même s'y substitue.

— Rappelons brièvement les dispositions du tombeau d'Akbou, qui est reproduit, d'ailleurs, dans la *planche* 5 du volume précédent de la *Revue*.

Son aspect extérieur est celui d'un cube assis sur des gradins et surmonté d'une pyramide lisse, le tout bien construit en belles pierres de taille. Le plan, carré, mesure un peu plus de 5 mètres extérieurement, et l'inclinaison des arêtes de la pyramide sur l'horizontale est de 55° à peu près. Une porte, dont les battants n'existent plus, occupe le milieu de la face regardant le nord, je crois; sur chacune des trois autres faces se voit une fenêtre aveugle, en marbre blanc, portant en bas-relief le dessin de la grille qui est censée clore la baie.

L'intérieur du tombeau se compose d'une voûte cylindrique s'ouvrant en regard de la porte et reposant, à droite et à gauche, sur deux arcs. Sur la face du fond, les deux arcs se répètent; mais il y a trois arcs sur la face d'entrée, pour laisser libre, au milieu, le passage de la porte. Au niveau de la rencontre des arcs et de la voûte court une corniche, qui se continue sur les quatre faces de l'édifice. Aux deux extrémités de la voûte, le vide au-dessus de la corniche est fermé par une maçonnerie, de l'épaisseur réunie des arcs et du mur extérieur.

— Nous pouvons maintenant comparer *l'extérieur* avec *l'intérieur* du monument d'Akbou, et faire toucher du doigt les contradictions manifestes qui s'y accusent. Pour plus de précision et de rapidité, je signalerai des exemples choisis successivement aux trois points de vue : 1° de la *Distribution des parties* dans la composition du Projet; 2° de l'*Exécution technique* de l'Édifice, et 3° du *Caractère esthétique* recherché pour le Monument.

1° Les fenêtres extérieures ne s'accordent pas avec les arcs intérieurs. Si, au lieu d'être aveugles, ces fenêtres s'ouvraient réellement dans les murs, les colonnes médianes supportant les arcs intérieurs en boucheraient les baies. Donc, première contradiction : dans la *Distribution des parties* (extérieures et intérieures) *de la Composition.*

2° Entre la construction, par assises horizontales, des murs extérieurs, et celle des arcs de l'intérieur, avec leurs claveaux et leurs colonnes, il y a un désaccord technique évident. Il y a là deux systèmes d'appareils indépendants l'un de l'autre; il y a deux constructions *plaquées* l'une contre l'autre, et aussi peu solidaires que peut le permettre la sécurité de l'édifice. Deuxième contradiction entre l'extérieur et l'intérieur du monument : celle-ci *Technique* ou d'*Exécution* (1).

3° Au dehors de l'édifice, tout relève du système *rectiligne* : lignes et surfaces. Au dedans, tout relève du système *curviligne* : arcs et voûte. Troisième contradiction entre le dehors et le dedans : *Esthétique*, enfin.

Ces contradictions entre l'Extérieur et l'Intérieur du Tombeau d'Akbou, sous le triple rapport de la Distribution des parties, de l'Exécution technique, et du Caractère esthétique, me semblent trop évidemment systématiques pour n'avoir pas été voulues (2).

(1) Voir *Note* A (à l'*Appendice*), à la fin de cet article, col. 60.
(2) Voir *Note* B (à l'*Appendice*), à la fin de cet article, col. 60.

Il y a certainement là comme un parti pris. Mais encore faut-il l'expliquer pour l'admettre.

— Je crois qu'on le peut; mais à une condition difficile à obtenir de beaucoup d'artistes, gens entiers et de sentiments vifs; à la condition, dis-je, de se dépouiller de certaines habitudes inconscientes d'esprit qui caractérisent les architectes depuis la fin de la période gothique. Cet esprit est celui d'un *individualisme* très exclusif. On veut la liberté absolue de sentiment pour soi, car sans cette liberté l'art n'existe pas. Cette exigence est donc légitime. Mais ce qui ne l'est pas, c'est de ne pas respecter, chez les autres, cette liberté qu'on juge avec raison si indispensable pour soi-même. Cette intolérance est parfaitement conciliable avec un talent d'artiste de premier ordre; mais elle est absolument impropre à laisser comprendre les sentiments variés, tantôt personnels et tantôt collectifs, qui ont animé les artistes pendant les diverses époques de l'histoire. Et c'est cependant une appréciation d'art *historique* que nous avons à faire ici. Cet esprit très personnel est allé en croissant à partir de la période brillante qui s'appelle la Renaissance. Il s'accommode fort bien d'une époque qui ne voit guère dans l'architecture qu'un art décoratif, utile et technique, c'est-à-dire une expression sensuelle, individualiste et scientifique; mais il n'est nullement propre à laisser comprendre une architecture historique exprimant essentiellement des sentiments collectifs.

Pour comprendre l'art d'un peuple, il faut savoir se dépouiller momentanément de sa personnalité propre, des préjugés et même des idées et des sentiments caractéristiques de son temps; il faut savoir se pénétrer, au contraire, des sentiments et des idées qui dominèrent chez le peuple qu'on étudie, aux époques diverses de son développement; il faut savoir vivre avec lui pendant son enfance, sa jeunesse, la période de sa virilité et celle de sa décadence. Cela devient surtout indispensable lorsqu'il s'agit de peuples qui ont existé sous d'autres latitudes que la nôtre et dans des siècles très éloignés de nous, comme c'est le cas en ce moment, puisque nous avons à nous occuper des Romains de la décadence.

Je ne craindrai pas de renouveler ici une observation que j'ai déjà faite dans cette *Revue*, parce qu'en dépit de sa grande importance, elle n'est encore, ce me semble, qu'imparfaitement comprise et appréciée. Avec la Renaissance s'achève la période des grandes croyances collectives, et s'ouvre celle du doute, du scepticisme et de la recherche. Nous nous y débattons encore. C'est pour cela que l'architecture, depuis la période gothique, n'a pas su se créer un *Style* proprement dit; je veux dire un *Style* exprimant l'accord général d'un peuple sur les idées et les sentiments fondamentaux qui le gouvernent et l'animent, cet accord n'existant pas de notre temps. Il y a de grands rapports entre le monde moderne et celui de la décadence romaine. L'un sert à comprendre l'autre. L'histoire nous montre que les époques de croyance collective sont *symboliques* dans l'art, et que les édifices sacrés de ces époques sont des symboles bâtis, sculptés et peints. Tels furent les temples égyptiens, telles furent les cathédrales au moyen âge. Aux époques de scepticisme, au contraire, le symbole perd son caractère auguste pour n'être plus qu'un élément de décoration, ou bien il est remplacé, soit par des efforts purement rationalistes, soit par la *fantaisie*, qui séduit et devient parfois une mode, sauf à disparaître promptement comme tout ce qui est mode, pour faire place à une nouvelle fantaisie, à une mode nouvelle. C'est le tableau que nous avons actuellement sous nos yeux, et, — avec les nuances qui lui sont propres — celui que présentait aux regards le monde romain à la fin de son évolution.

Qu'on ne s'étonne donc pas de nous voir chercher l'explication d'un monument de la décadence romaine, dans un symbolisme antique, en harmonie avec un des états d'esprit qui a caractérisé la transition pagano-chrétienne. Qu'on veuille bien se souvenir, au contraire, qu'à l'époque de la construction du tombeau d'Akbou, en regard du scepticisme philosophique, un mysticisme accentué tendait de plus en plus à envahir le monde : le Paganisme achevait son évolution; le Christianisme commençait la sienne.

Nous nous expliquerons d'ailleurs, plus loin, sur la question d'unité et d'harmonie du monument d'Akbou, et nous verrons si, par hasard, les incontestables dissonnances que nous y avons constatées, ne sont pas résolues ou résorbées, comme les dissonnances en musique, au sein d'un accord supérieur.

III. — De la Religion et des deux branches de l'Architecture religieuse : Temples et Tombeaux. L'Influence, sur l'Architecture funéraire, des Idées successivement adoptées, depuis l'état Sauvage jusqu'à nos jours, sur la Mort et sur la Vie d'au-delà.

— L'art est un reflet de l'âme, une manifestation visible de ses forces invisibles : l'intelligence et la passion, individuellement ou socialement considérées. C'est pourquoi, historiquement, les plus belles œuvres d'architecture ont été les temples et les tombeaux, c'est-à-dire les édifices qui sont nés sous l'inspiration des idées et des émotions les plus généralement ressenties, les plus puissantes et les plus poétiques que les hommes aient connues.

L'architecture religieuse offre deux grandes divisions : celle des édifices consacrés au culte, avec leurs dépendances, et celle des monuments funéraires. Ces

deux formes de notre art ont été les expressions plastiques des croyances des peuples. Aussi, chaque révolution accomplie dans ces croyances, a-t-elle produit une révolution parallèle dans les édifices du culte et les tombeaux; et on ne comprendra les variations successives survenues dans les caractères et le style de ces monuments, qu'en se rendant compte des variations religieuses correspondantes.

L'état religieux de notre temps est né de l'action qu'ont exercée sur les hommes, dans des proportions variables pour chacun d'eux, le christianisme, la philosophie et la science moderne. Il diffère immensément de celui des époques sauvages, et très grandement de celui des temps antiques de l'Égypte, de la Grèce et de Rome.

Au lieu de placer, comme les chrétiens, la divinité en dehors et au-dessus du monde, son œuvre suivant eux, les sauvages et les anciens peuples polythéistes la trouvaient répandue, pour ainsi dire, au sein de la nature entière, vivant avec elle et comme faisant partie d'elle.

Dans la nature, tout était pour eux vivant et divin : le soleil, la lune et les étoiles, la terre et la mer, les montagnes et les rivières, les arbres et les fleurs, les abîmes célestes comme les entrailles de la planète. Tout ce qui réjouissait le corps ou l'âme, comme la lumière et l'amour, et tout ce qui frappait l'esprit de terreur, comme la nuit et la foudre, portait en soi une force divine. Ils n'admettaient pas non plus qu'une âme, non substantielle, fut recueillie à jamais, après la mort, dans le sein de l'Être infini. Ils ont cru, longtemps, au contraire, que la mort était impuissante à détruire, absolument, toute trace d'existence physique chez un être vivant, reconnaissant de la substance, et aussi, pendant de très longs siècles, les besoins de l'existence terrestre, au « *double* », à « l'*ombre* », à « l'*âme* » enfin.

Comme c'est l'Architecture funéraire seule que nous voulons suivre ici dans son évolution, et non plus l'Architecture religieuse tout entière, c'est au soin d'élucider les croyances qui ont déterminé les caractères des demeures mortuaires, que nous allons désormais nous attacher. Nous le ferons exclusivement au point de vue historique, et en dehors, par conséquent, de tout dogmatisme théologique et sentiment de foi religieuse.

— L'idée de la mort a été probablement l'idée la plus difficile à faire pénétrer dans l'intelligence humaine. Elle semble absolument étrangère aux animaux. On a vu des chiens refuser de quitter le corps de leur maître mort, pourquoi? Parce que le chien ne concevait pas cette idée de la mort: le cadavre restait sans mouvement et l'animal affectueux, n'y comprenant rien, était vaguement inquiet; il attendait anxieusement quelque chose, mais sans savoir quoi; voilà tout (1). L'homme primitif et ignorant, devant la mort, n'était guère plus avancé que le chien. Dans le cadavre étendu devant lui, la vie normale n'existait plus, c'était évident; mais il n'admettait pas pour autant que la vie eût cessé d'être. Elle devait, au contraire, y revenir un jour peut-être, ou se continuer au delà, quelque part. Mais comment? Sous quelle forme? Dans quelles conditions?

A ces questions sur les anciennes conceptions de la vie d'outre-tombe, l'histoire donne des réponses qui varient avec le degré du développement intellectuel des peuples, par conséquent avec les races, les époques, et les climats divers. En les classant méthodiquement, on y reconnaît cependant un courant général d'idées, dont on peut suivre l'évolution, depuis le réalisme le plus matériel jusqu'au spiritualisme le plus métaphysique, en traversant les degrés intermédiaires de la progression.

Les plus anciens peuples associaient, comme la plupart des modernes, l'idée de la mort à celle de la vie continuée ou d'une renaissance. Mais tandis que l'idée chrétienne est celle d'une vie éternelle, céleste ou infernale, la leur fut celle d'une existence ressemblant plus ou moins à la vie dans ce monde.

Comment est née cette idée du « *double* » ou de « l'*âme* »? L'homme avait-il seul un « *double* », ou était-ce un caractère propre à tous les êtres vivants, aux plantes et aux animaux, même à toutes les choses, à la nature tout entière? Que sont devenues ces idées dans le cours de l'antiquité? Etc., etc.

Parlons donc de ces croyances, assez du moins pour nous rendre compte, à grands traits, de leur origine et de leurs modifications diverses, jusqu'aux premiers siècles du christianisme, époque du Tombeau d'Akbou. Nous expliquerons, ensuite, le caractère de l'architecture funéraire sortie de ces diverses croyances sur la nature de la mort et ce qui la suit. Peut-être serons-nous ainsi conduits, tout naturellement, jusqu'au seuil du monument que nous cherchons à analyser, et pourrons-nous même pénétrer jusqu'au fond de la pensée de l'architecte romain.

— Dans nos campagnes écartées, on trouve encore des gens qui attachent un sens aux rêves, et maint almanach destiné aux paysans, croit assurer son succès

(1) On lisait dans *le Petit Marseillais* du 27 décembre dernier :

Un ouvrier (de Trets) rentrait chez lui en traversant les champs; la nuit était noire. Il s'est égaré et il est tombé dans le béal d'un moulin, où il s'est noyé, bien que l'eau fût en petite quantité. Le chien de la victime de cet accident a été trouvé *assis à côté de son maître*, ayant de l'eau jusqu'au cou et poussant, par intervalle, des gémissements lamentables. L'accident ayant dû se produire vers minuit et demi, il y a tout lieu de croire que le chien a passé toute la nuit et une partie de la matinée ainsi plongé dans l'eau glaciale, auprès du cadavre.

en consacrant un chapitre à leur explication. Ces campagnards attardés veulent y voir toujours des présages heureux ou funestes, et ils ne font, en cela, que continuer une tradition qui remonte à l'origine des sociétés humaines. Les intelligences primitives ont toujours accordé aux songes une importance considérable. Le sauvage a même de la peine à distinguer entre la réalité et ses rêves. Faire des distinctions, n'est-ce pas le premier et le plus important progrès qui s'accomplit dans le développement de l'esprit? A l'état de rêve ou de veille, n'est-ce pas toujours à ses sens, d'ailleurs, que le sauvage se rapporte? Et nos savants actuels n'ont-ils pas le même point de départ?

Dans la bataille, un sauvage a vu succomber un guerrier, son ami, son frère peut-être, et souvent la nuit, en rêve, ce frère, ce guerrier, lui est apparu tel qu'il était de son vivant. Le dormeur a reconnu sa haute taille, ses traits hardis et fiers; il a reconnu ses armes, jusqu'à ses vêtements et sa parure (1). Il sait donc bien que c'est son frère qui est devant lui, puisqu'il le voit; puisque le mort lui parle et qu'il l'entend; puisqu'il reconnnait même le son de sa voix. Il est donc vivant toujours ce mort, et il est bien impossible d'admettre, dès lors, que de ce frère il n'existe plus qu'une matière en décomposition. Les sens du survivant s'y refusent énergiquement, son être tout entier proteste contre cette destruction.

Ce frère, il est vrai, n'est plus exactement tel qu'il était jadis, avant sa mort, car il marche aujourd'hui sans bruit, il entre dans la « *loge* » sans qu'on lui en ouvre la porte, et s'en retire avec la même facilité. Mais ce qui est hors de doute aussi, c'est qu'il vit avec toutes les apparences d'autrefois, qu'il circule même plus facilement que jamais, qu'il agit, qu'il parle et qu'il entend; il est également certain qu'il a encore des désirs, des passions, des besoins, puisque, comme tous les êtres vivants, il lui faut boire et manger, et, par conséquent, recevoir des offrandes, chasser et pêcher (2).

De là aussi, pour ce mort, le besoin d'être armé, d'avoir un cheval peut-être, et, si c'est un chef, de voir autour de lui des serviteurs et des femmes; ce qui entraine aussi la nécessité d'une demeure. De là encore, et très logiquement, les sentiments de reconnaissance ou de haine qu'on prête au mort pour les vivants; la protection qu'il accorde à ceux qui se dévouent à lui, et les vengeances redoutables qu'il exerce sur les parents et les compatriotes qui ont négligé de lui faire des funérailles, de lui offrir des sacrifices et de lui élever une tombe; de là, enfin, les supplications aussi bien que les offrandes, des vivants aux morts.

On voit ici naître « *le culte des Ancêtres* », des *dieux Mânes*, culte qui a duré, on peut le dire, jusqu'à nos jours, et qui a exercé une si prodigieuse influence sur la constitution des sociétés antiques, et même, bien qu'en s'affaiblissant, sur celle des pays les plus civilisés de notre temps.

Ce culte n'avait donc pas primitivement pour objet d'offrir seulement aux ancêtres un hommage de tendresse et de reconnaissance; il était peut-être plutôt encore destiné à écarter de grands dangers des vivants, en donnant satisfaction aux morts, en veillant à leur procurer toutes les joies répondant à leur nouvelle existence, matériellement réelle comme la précédente. Aussi a-t-on déposé, à l'origine, de vrais aliments sur la tombe (1), comme on y égorgeait réellement, pour les grands chefs, les serviteurs, les femmes, les concubines et les chevaux du mort, et qu'on y enfermait ses armes et ses ornements (2).

Plus tard, on fit des offrandes moins matérielles : de l'encens et des aromes, sans doute *l'âme des choses* (3), et les fruits naturels furent remplacés par des imitations en terre cuite (4), comme encore de nos jours, les Chinois offrent à leurs ancêtres d'énormes sommes d'or, mais représentées par des espèces en papier doré seulement.

Avec la notion d'une vie continuée au delà de la mort, tout cela s'explique naturellement; c'est très conforme aussi à ce que nous apprend l'histoire sur les croyances primitives et longtemps conservées des peuplades et des nations anciennes, et conforme également à ce que nous apprennent les voyageurs qui ont eu l'occasion d'étudier de près les idées et les mœurs des sauvages encore existants.

Suivant les hommes primitifs, chacun de nous est double, c'est-à-dire que chacun est doublé d'un autre soi-même. Le premier des deux — mais non pas nécessairement le plus important — est celui qui vit seulement *avant* la mort; le second, le *double*, est celui qui survit encore *après* la mort du premier, c'est-à-dire celui que la mort n'atteint pas. Le premier, de substance grossière, ne franchit la porte de la *loge*, comme nous

(1) Voir *Note* C (à l'*Appendice*), à la fin de cet article, *col.* 60. Par cette citation empruntée à Homère, on peut reconnaître à la fois la vieille croyance à la réalité des choses rêvées, et les progrès déja accomplis dans l'esprit des vieux Grecs sur la naïveté plus ignorante de leurs prédécesseurs.

(2) Les Grecs et les Romains, jusqu'à la fin de la civilisation païenne, ont conservé l'usage de faire des offrandes aux morts. Voyez *Note* D de l'*Appendice*.

(1) Dans les oasis des Mzabs, du Saharah oriental, j'ai trouvé des traces persistantes de ces offrandes en nature. Les habitants déposent encore sur les tombes de leurs morts, parfois une lampe en terre (la lumière, la vie), mais toujours un fragment de poterie, de vase brisé, dans lequel les plus riches versent du lait à certaines époques; les pauvres n'y mettent que de l'eau. J'ai recueilli un curieux tesson de vieille faïence hispano-arabe sur une de ces tombes.

(2) M. Schliemann a trouvé, il y a quelques années, comme on sait, des ornements d'or du plus haut intérêt historique, dans ses fouilles des tombeaux royaux, à Mycènes.

(3) Les Égyptiens semblent avoir accompli de bonne heure ce progrès. Dans certains mastabahs, on voit souvent encore un trou percé dans le mur, par où, l'on suppose, passait l'encens dans la salle où reposait le mort.

(4) On en a trouvé souvent dans les tombeaux étrusques.

l'avons dit, que si elle est ouverte ; le second, le *double*, d'une substance moins tangible, y passe même lorsque la porte est fermée. D'ailleurs, chaque homme vivant n'est-il pas accompagné de son *ombre*, déjà un second lui-même.

Voilà, très brièvement exposée, le mode historique de formation de cette croyance naïve du *double*, de l'*ombre*, devenue l'*âme* chez les nations les plus civilisées.

A l'origine, le *double* est donc un être positivement très matériel ; mais avec le temps et la réflexion, on le conçoit sous une forme moins lourde ; il se raréfie dans sa substance, il s'évapore ou se sublime, pour ainsi dire, jusqu'à ne devenir qu'une existence mystique, sans corps ; quelque chose de plus spirituel peut-être qu'une idée, car celle-ci est encore solidaire de l'état cérébral de l'homme physique, tandis que l'*âme* participe de l'absolu, en ce que son *futur* tout au moins est éternel comme celui de Dieu même, et qu'elle ne reste attachée au monde des êtres finis que par sa faculté de jouir et de souffrir. La doctrine bouddhique fait même un pas de plus dans cette voie, en récompensant l'être humain arrivé à la perfection morale, par l'entier anéantissement de sa personnalité, absorbée dans le sein du grand *Tout*.

Si ce qui précède suffit à expliquer la croyance primitive en ce qui concerne le *double* de l'homme, il peut faire comprendre aussi comment le sauvage a dû être conduit à étendre cette conception du *double* jusqu'aux animaux, aux plantes, aux choses inanimées, à la nature entière enfin ; car tout cela, il l'a vu dans ses rêves, aussi clairement qu'il y a vu ses parents, ses amis et ses ennemis, vivants ou décédés.

C'est dans cette extension aux *choses*, de l'idée du *double*, qu'il faut chercher, probablement, l'explication des armes et des vases *brisés* qu'on trouve parfois dans les anciens tombeaux, armes et vases qu'on a ainsi *tués*, comme sur la même tombe on a égorgé les animaux, les esclaves et les femmes, afin que leurs *doubles*, aussi, suivent celui de leur maître, pour continuer à le servir dans la vie d'au delà, dans la région des morts. Les Chinois détruisent également, mais par le feu, le « papier monnaie » qu'ils offrent à leurs ancêtres.

Nous passerons maintenant à l'étude des *Phases évolutives de l'Architecture funéraire*, accomplies sous l'influence du développement de ces croyances religieuses, et nous aurons lieu de reconnaître à quel point l'Architecture, avec sa précision de lignes et son relief plastique parlant aux yeux, rend parfois immédiatement sensible, un état moral qui n'est appréciable à l'esprit seul, qu'après des efforts considérables.

CÉSAR DALY.

(*La suite prochainement.*)

APPENDICE DE LA PREMIÈRE PARTIE

(SECTIONS I, II ET III)

— *Note A.* Le système des arcatures à claveaux s'appliquant contre des murs à assises horizontales, se rencontre souvent dans les églises de style roman, autour du chœur surtout. L'origine de cette décoration des chœurs se trouve peut-être dans la basilique antique, où parfois, comme à la basilique Ulpienne, le prétoire (devenu le chœur dans nos églises) était entouré de colonnes disposées parallèlement au mur circulaire. Il est probable qu'on a voulu ménager primitivement, par cette disposition, un passage autour des gradins du tribunal et de la chaise curule du préteur ; disposition qu'on a pu se borner parfois à rappeler ensuite, par la représentation d'une « galerie engagée. » Les arcs purement décoratifs des églises romanes sont partiellement logés dans des entailles pratiquées à la face du mur ; du moins telle est la disposition que j'ai trouvée là où la vérification m'a été possible ; tandis qu'à *Akbou*, à en juger par l'état du mur découvert par la chute de la pierre qui surmontait une des colonnes médianes et formait la naissance commune de deux arcs jumeaux, aucune entaille n'avait été pratiquée pour l'encastrement des arcs, non plus que pour recevoir les chapiteaux ; ces arcs et ces chapiteaux formaient ainsi, avec les fûts des colonnes, une construction indépendante des murs extérieurs et se plaquait contre eux. Dois-je faire exception pour le seul chapiteau resté en place dans l'angle du fond à droite, et dont la conservation s'expliquerait, soit par l'adhérence du mortier, comme pour les claveaux des arcs, soit par suite d'un encastrement dans ce coin particulier? Je regrette d'avoir négligé de vérifier par quelle disposition, en effet, ce chapiteau d'angle a été conservé en place. Une précaution a été prise cependant : la corniche couronnant les arcs, traverse le mur extérieur et en forme une des assises. La précaution n'était pas inutile.

Mais à Akbou, d'ailleurs, le système des arcs et des chapiteaux aurait été incrusté tout entier dans les murs, que la contradiction entre l'appareil des murs extérieurs et celui des arcs intérieurs n'aurait pas été moins évidente pour cela.

J'appelle l'attention de mon savant ami M. Ruprich-Robert, sur cette question de la construction indépendante ou de l'incrustation des arcatures dans les églises romanes, monuments au sujet desquels il publie en ce moment un si magnifique ouvrage.

— *Note B.* Il est des personnes qui trouveront peut-être ces critiques sévères. Si, en effet, me dira-t-on, la voûte intérieure à Akbou n'est pas du même caractère esthétique que la pyramide ; si, au contraire, les surfaces courbes et les surfaces planes du monument sont dans un rapport de contraste évident les unes avec les autres, la voûte semble servir toutefois, constructivement, à supporter la pyramide, comme les arcs, à leur tour, supportent la voûte. Et, de même, si des arcs engagés dans un mur à assises horizontales sont moins justifiables que ne le seraient, dans les mêmes conditions, des colonnes avec leur entablement, il ne faut pas oublier que les Romains, plus ingénieurs qu'architectes, ont créé une architecture mixte, formant la transition entre l'architecture rectiligne des Grecs et l'architecture curviligne des Byzantins, et qu'ils ont mêlé les deux formes droite et courbe, sans toujours se préoccuper ni d'une logique bien rigoureuse, ni d'une harmonie irréprochable.

Je ne crois pas avoir affaibli les objections qu'on pourra m'adresser ; je les rapporte, au contraire, en leur donnant toute la force qu'elles comportent, pour montrer justement qu'elles ne m'ont pas échappé, et sachant bien que, pour plus d'un lecteur, elles offriront une explication suffisante pour quelques-unes des contradictions du tombeau d'Akbou, qui dispensera d'en chercher d'autre. Peut-être, cependant, changera-t-on d'avis, en s'apercevant que mon interprétation se concilie mieux avec les autres réels mérites du monument d'Akbou ; qu'elle dispense d'adresser à l'architecte romain des critiques d'ignorance, d'absence de goût, etc., qu'il faudrait d'ailleurs démontrer ; et, enfin, que cette interprétation s'accorde en tout point avec l'antique tradition relative à la *Mort* et à la *Vie d'au delà*, qui a tant influencé l'architecture funéraire dans le cours de son évolution, à dater sans doute de « l'Age de pierre » même, jusqu'à notre temps.

— *Note C.* « Mais le Péleide était couché, gémissant, sur le rivage de la mer aux bruits sans nombre..... Et le doux sommeil lui versant l'oubli de ses peines, l'enveloppa, car il avait fatigué ses beaux membres en poursuivant Hektôr autour de la haute Ilios. Et l'âme du malheureux Patroklos lui apparut, avec la grande taille, les beaux yeux, la voix et jusqu'aux vêtements du héros. Elle..... lui dit : « Tu dors et tu oublies, Akhilleus..... Ensevelis-moi, afin que je passe promptement les portes d'Aidès.....

« Il (Akhilleus) parla ainsi, et il étendit ses mains affectueuses ; mais il ne

saisit rien, et l'Ame rentra en terre comme une fumée, avec un âpre murmure. Et Akhilleus se réveilla stupéfait; et frappant ses mains, il dit ces paroles lugubres :

— O dieux! L'âme existe encore dans le Hadès, mais comme une vaine image, et sans corps..... » (Traduction de *Leconte de Lisle.*)

Plus loin Achille offre cependant sa chevelure à Patroklos « pourqu'il l'emporte ».

— *Note* D. « Ils firent le bûcher de cent pieds sur toutes les faces, et, sur son faîte, ils déposèrent, pleins de tristesse, le cadavre de Patroklos. Puis ils égorgèrent et écorchèrent devant le bûcher une foule de brebis grasses et de bœufs aux pieds flexibles..... et, s'inclinant sur le lit funèbre, il y plaça des amphores de miel et d'huile. Puis il jeta sur le bûcher quatre chevaux aux beaux cous. Neuf chiens familiers mangeaient autour de sa table. Il en tua deux qu'il jeta sur le bûcher. Puis, accomplissant une mauvaise pensée, il égorgea douze nobles enfants de Troyens magnanimes. Puis il mit le feu au bûcher..... (Traduction de *Leconte de Liste.*)

Ici encore se reconnaît le progrès déjà accompli par les vieux Grecs. Achille égorgeant les enfants troyens sur le tombeau de son ami, ne fait que suivre les rites anciens, mais déjà le poète, le *voyant*, le prophète, les désapprouve.

C. D.

LE CHATEAU DE LA FAVORITE

AUX ENVIRONS DE LOUISBOURG (WURTEMBERG)

(Planche 9.)

L'édifice dont notre *planche* 9 donne un plan et une vue perspective, fut construit en 1718, par l'architecte Paul Retti, pour le duc Eberhard-Louis de Wurtemberg. Actuellement délaissé, et se dégradant rapidement par suite même de cet abandon, le château de la Favorite servait autrefois de rendez-vous de chasse, de sorte que les pièces dont il se compose n'ont pas toutes une destination bien déterminée. Le rez-de-chaussée, formant soubassement, semble avoir été réservé aux domestiques; le double perron ou grand escalier extérieur, qui masque la façade principale de ce rez-de-chaussée sacrifié, confirmerait cette destination.

Le premier étage, au contraire, est richement décoré. Au centre se trouve la grande salle des fêtes, d'une hauteur de deux étages; sur le pourtour de cette salle règne une galerie, qui servait sans doute aux musiciens, et où l'on accède par un escalier particulier figuré sur notre plan, à l'angle supérieur gauche du bâtiment. Cette salle est couverte par une terrasse, d'où l'on découvre une vue splendide. Les quatre angles de la terrasse sont flanqués de pavillons, dont on voit la silhouette, quelque peu tourmentée, dans notre vue perspective.

Le monument est construit tout entier en maçonnerie de pierre, dont l'appareillage est visible au rez-de-chaussée; mais les étages supérieurs sont recouverts d'un enduit qui cache tout appareil: Le double perron, les corniches, les chambranles et les couronnements de croisées sont, tout comme le rez-de-chaussée, en pierre de taille apparente.

Cette construction, avec son escalier tordu et ses pinacles fantaisistes, représente assez exactement le goût d'une époque plus amoureuse de décors riches et compliqués que d'effets simples. Nous n'avons pas, en ce moment, à apprécier ce goût. Pour cela, il faudrait d'ailleurs se mettre au point de vue du moment particulier qui vit élever ce monument; ce serait un travail important, et une grosse brochure y suffirait à peine. Pour aujourd'hui, nous nous bornerons à fournir un document nouveau et intéressant à cette étude plus haute et plus générale.

SIGNATURES
D'ARCHITECTES ET DE VÉRIFICATEURS

APPOSÉES AU BAS D'UNE CONSULTATION

relative à l'Avis du Conseil des Bâtiments civils du 12 pluviôse an VIII (1er février 1800) sur les Honoraires des Architectes.

(Planche 10-11.)

Les signatures recueillies sur la *planche* 10-11 donnée dans cette livraison, ont été reproduites d'après un document communiqué autrefois à la « Société centrale des architectes », par un de ses membres, feu Ponthieu, architecte de l'Assistance publique, expert près les Tribunaux.

Cette *planche*, gravée primitivement pour le troisième volume des *Annales* de la « Société », est restée, après l'abandon de cette publication, la propriété de MM. Ducher et Ce, éditeurs de la *Revue*, et nous sommes heureux aujourd'hui de placer cette intéressante réunion d'autographes sous les yeux de nos lecteurs, qui y reconnaîtront plus d'un nom ayant eu un retentissement dont l'écho sonne encore à nos oreilles. Les notes biographiques et administratives qui suivront, dans nos colonnes, la publication de ces signatures, remettront en lumière une foule de petits faits qui intéressent la profession, mais qui, remontant parfois à plus d'un siècle, sont plus ou moins inconnus ou oubliés de la génération actuelle.

Les signatures, au nombre de cinquante-six et transcrites par ordre alphabétique, sont les suivantes (1) :

Archangé. — C. Aubert, Arche de la Cour des Comptes. — Auger, Architecte-Expert, quai de l'École, n° 1.

Baraguey, architecte-Contrôleur des Beaux du Sénat. — Bélanger. — Berthault. — Billaud, architecte et l'un des experts du Cadastre de Paris. — Blanchon. — B. Bourla. — Brongniart, Architecte du gouvernement et membre du Conseil des Be Civils près le Ministre de l'intérieur.

Callet, Architecte et Commissaire Voyer. — Cavaignac. — Cellerier, architecte des Monumens réservés, membre

(1) Nous avons conservé exactement l'orthographe de la pièce originale reproduite par notre *planche* 10-11.

du Conseil des Travaux publics de la Préfecture de la Seine. — Chalgrin, Architecte, membre de l'Institut. — Coffinet, architecte, ancien Inspecteur des Travaux publics. — Colson. — Courtepée, architecte des Bâtimens Civils, et expert des Domaines nationaux. — Coussin. — Creissant, Architecte inspecteur de la petite Voirie.

Damesme. — Delannoy, Arch. des Batimens civiles (*sic*). — Jules Delespine, Vérificateur des bâtimens Civils attachés au Conseil du Ministère de l'Intérieur. — Deschaumes, architecte patenté. — Dherbelot. — Dorotte, architecte, Controleur du temple de la Gloire. — Ducamp de Bussy. — Duchesne Villiers, architecte.

Fontaine, arch. de l'Empereur.

Garrez, Inspect[r] g[al] des Bat[s] civils. — Gisors, Architecte des Batimens civils. — Gondoin, architecte, Membre de l'Institut.

Happe, Architecte de la P[re] de police. — Henry Aron. —

Jonquet.

Lahure. — L. Lémit, ancien Expert des Bâtiments. — Le Père. — Lhermitte, Architecte, Inspecteur des Batiments de l'Empereur.

Mandar, Ing[r] en chef des ponts et chaussées, chargé des travaux du Ministère de la marine. — Molinos. — Morisot, Vérificateur.

Nepveu. — Norry.

Petit-Radel, architecte, Inspecteur général des Batimens civils du Ministère de l'Intérieur. — Peyre, membre de l'Institut et de la Légion d'honneur. — Peyre, neveu, Architecte du Ministère de l'Intérieur, Controleur des Batimens de la Legion d'honneur, architecte Inspecteur du Departement de la Seine. — Poyet, architecte des batimens civils et du Corps legislatif.

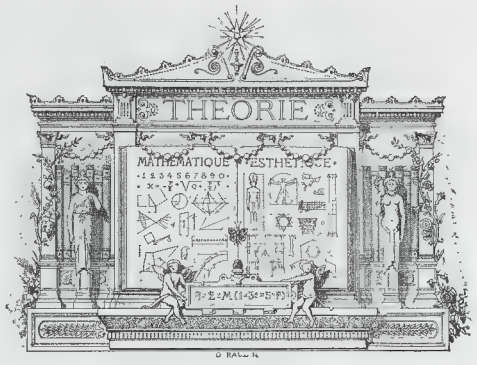
Raymond, architecte des Batimens civils. — Rondelet.

Serre, V[e] du Louvre et des Thuileries. — Simon.

Van-Cleemputte. — Vavin, Architecte-Expert du Sénat. — P. Vignon, architecte de Sa Majesté pour le temple de la Gloire. — Villetard.

Ytasse, architecte.

M. Charles Lucas, qui nous a fourni les renseignements qui précèdent, a fait des recherches assez curieuses sur les personnages de cette liste, et il nous a promis d'en communiquer les résultats à nos lecteurs très prochainement. Ils les liront certainement avec intérêt. (*Note du D.*)



L'ESTHÉTIQUE, LA SCIENCE, L'ART ET L'HISTOIRE

LEURS RAPPORTS

Sommaire. — **Note préliminaire** sur les causes qui ont provoqué la publication de ce commencement des « *Hautes Études d'Architecture* ». Cette *Note* contient une liste de *questions* fort intéressantes pour *l'Histoire, l'Esthétique et la Composition architecturales*, qu'il serait désirable de voir traiter.

L'Esthétique, la Science, l'Art et l'Histoire : leurs rapports. — I. L'*Esthétique* n'affaiblit pas la *Liberté* de l'artiste; elle la soutient et la fortifie. — II. La *Nécessité* et la *Liberté*, considérées dans les *Choses* et dans l'*Homme*. — III. La *Nécessité* et la *Liberté*, considérées dans leurs rapports avec la *Science* et l'*Art*, avec la *Raison* et le *Sentiment*. — IV. La *Nécessité*, la *Liberté* et le *Hasard*, considérés dans leurs rapports avec l'*Histoire générale* et l'*Histoire architecturale*. — V. L'*Histoire architecturale* est une révélation au service de l'*Histoire sociale*. On y a exagéré tour à tour le rôle de la *Liberté* et celui de la *Nécessité*. Les *Styles-types* d'architecture sont des *Symboles* géométriques et esthétiques des civilisations. *L'Histoire architecturale* éclaire le Passé, le Présent et la direction de l'Avenir prochain de l'Architecture et de la Société elle-même.

NOTE PRÉLIMINAIRE

La courte étude qui suit, fut écrite, et même « *composée* », il y a une quinzaine d'années déjà; et elle est restée en « *épreuve* » depuis cette époque lointaine. — Pourquoi? parce que les architectes m'ont paru alors généralement peu disposés à prendre quelque intérêt à des recherches concernant les hautes études de l'art, même à celles pouvant éclairer les plus importantes questions d'esthétique, d'histoire et de composition architecturales. Deux circonstances récentes, dont je parlerai dans un moment, me décident cependant à publier aujourd'hui cette petite étude, si longtemps conservée avec beaucoup d'autres de même nature.

Comme directeur de la *Revue*, j'ai eu besoin, de temps en temps, de jeter la sonde dans l'esprit de mes confrères, pour savoir dans quel sens il convenait d'orienter mes efforts de journaliste. Je recommence en ce moment cette manœuvre, pour m'assurer si je puis enfin, sans risquer de créer l'ennui autour de

moi, aborder avec quelque suite un ordre d'étude devant lequel j'ai reculé jadis, et qui a cependant une bien réelle importance. Si les lecteurs de la *Revue* accueillent favorablement ce premier et modeste essai dans la voie des *Hautes études d'architecture*, d'autres écrits, plus développés, le suivront. J'examinerai tantôt de grosses questions controversées, et tantôt simplement quel sens il convient d'attribuer à des termes et expressions usuellement employés dans la langue de notre art, mais auxquels les artistes donnent des significations parfois contradictoires et parfois d'une indécision dénotant l'absence de toute idée précise sur leur vraie valeur.

Un mot, c'est une idée exprimée. Une idée, c'est un mot pensé. Idées et mots se réflètent réciproquement, et toute hésitation sur leurs rapports révèle un trouble de l'esprit. Une langue n'est précise que lorsque la pensée l'est également.

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement
Et les mots pour le dire arrivent aisément.
BOILEAU.

Soyez bien pénétré de votre sujet et les mots arriveront sans effort. HORACE.

Il sent, il pense, et la parole suit.
FENÉLON (*De l'Orateur*).

La clarté est l'honneur de la langue et de l'esprit français. La clarté manque cependant à notre langue architecturale. C'est que parfois les idées à exprimer sont encore confuses, controversées, ou latentes pour beaucoup d'entre nous.

Voici quelques exemples des questions qui appellent la lumière, et dont je traiterai, si les lecteurs de la *Revue* consentent à me suivre, et si aucun de mes confrères ne se présente pour remplir cette tâche, que je serai bien heureux de lui transmettre.

A) — Que doit-on entendre par cette expression : *Les Ordres d'architecture?* — Ce n'est pas une simple description des Ordres qui est demandée, une description telle qu'on en fait dans les écoles, c'est-à-dire un tableau exclusivement physique des Ordres pris un à un, dorique ou ionique, grec ou romain. C'est plus que cela ; c'est une analyse des Ordres considérés dans leur origine morale, aussi bien que mécanique et physique, qui est réclamée ; c'est une analyse de leur raison d'être complexe, aussi bien que des aspects divers qu'ils présentent dans le cours de leur évolution historique, à travers les divers Styles d'architecture.

a) Existe-t-il des *Ordres* ailleurs que dans l'architecture *Gréco-Romaine* et ses dérivés de la *Renaissance?* Quels sont les *Styles* d'architecture compatibles avec des *Ordres?* L'Égypte, les Indes, la Mésopotamie, etc., ont-elles connu des *Ordres d'Architecture?*

a') Peut-on créer de nouveaux *Ordres?* Que penser de « l'*Ordre du Soleil* » cherché sous Louis XIV, et de la libre interprétation des Ordres qui caractérise les compositions de nos contemporains?

B) — On dit : *un Style d'architecture ;* on dit également : *une œuvre de Style en architecture ;* que signifie le mot *Style* dans chacune de ces deux phrases?

b) En quoi diffèrent les mots *Style* et *Caractère* dans la langue architecturale?

C) — Dans quelles conditions historiques, morales et physiques, a-t-on vu naître les *Styles divers d'architecture?* et à quelles époques historiques, physiquement et moralement considérées, a-t-on vu l'*architecture sans un Style qui lui fût exclusivement propre?*

c) Quels sont les signes ou *caractères irréductibles*, de chacun des *Styles* historiques d'architecture? Quel a été l'*ordre successif de leur création?* Cet ordre de succession a-t-il été l'œuvre de la *Nécessité des choses*, ou celle de la *Volonté humaine?*

c') Quels *rapports nécessaires* existe-t-il entre chaque *Style* d'architecture historique et ceux qui l'ont précédé, et ceux également qui l'ont suivi, ou qui le suivront dans l'avenir?

c'') Aux époques où il existe un *Style d'Architecture* universellement adopté, quels sont les rapports hiérarchiques qui existent entre les trois arts plastiques, et que deviennent ces rapports à la disparition de cette unité du *Style* en architecture?

c''') Où en est l'*Architecture contemporaine par rapport à son Style?* Si l'on admet qu'elle n'a pas un *Style* qui soit exclusivement le sien, reconnaît-on qu'elle est en voie de s'en créer un? Alors quelles sont les conditions de cette création, et dans quel sens l'architecture doit-elle diriger ses recherches et ses efforts pour mieux réussir? — On comprend aisément à quel point la réponse à cette question importe, à la fois, aux concurrents du Prix-Duc, et même aux juges éminents chargés de décerner ce prix.

D) — Qu'est-ce que le *Symbolisme* en architecture? Quels *changements de caractères* nous offre le tableau de son évolution historique? Quel parti est-il possible de tirer du *Symbolisme historique* au profit de l'architecture contemporaine et de celle d'un avenir prochain? Enfin, à quelles sources peut-on puiser pour créer un *Symbolisme* en rapport avec l'art contemporain, et en quoi le *Symbolisme contemporain* se distinguera-t-il forcément du *Symbolisme historique?*

E) — Qu'est-ce que la *Proportion en architecture?* Où en a-t-on puisé les règles dans le passé? D'où peut-

on les tirer aujourd'hui? Où les trouvera-t-on demain?

e) Qu'est-ce qu'un « *canon* » architectural? Sur quelle base repose-t-il? Sa valeur est-elle constante ou transitoire? Si transitoire, quelle est sa durée?

F) — Qu'est-ce que l'*Esthétique?* Est-ce une doctrine métaphysique, comme le voulait Platon, ou une science physique? Est-ce une branche de la théologie, comme le voulait saint Thomas, aboutissant, comme la précédente, au Beau absolu, expression de la beauté éternelle de Dieu, ou est-ce simplement la science qui doit diriger l'artiste voulant exprimer les émotions de l'âme humaine? L'*Esthétique*, enfin, est-elle une parole *métaphysique*, *théologique* ou *scientifique?*

f) L'*Esthétique* a-t-elle des *lois constantes*, comme la physique et la chimie; et alors où les trouver? A-t-elle des lois qui changent avec les phases du progrès social, comme se transforment les êtres organisés traversant les phases de leur développement; et, en ce cas, comment faire pour constater et formuler ces variations?

f') Combien y a-t-il eu, historiquement, de *Doctrines esthétiques?* Comment sont-elles nées? Quelle cause a déterminé leurs principes essentiels et l'ordre de leur succession?

f'') L'*Art contemporain* est-il gouverné par une *esthétique ancienne?* A-t-il *son esthétique propre?* ou cette *esthétique* est-elle encore *en gestation*, en voie de naître?

G) — Qu'est-ce que la *Renaissance architecturale?* A quel *état social* (religieux, philosophique et politique, scientifique et esthétique) correspond la *Renaissance?* Quels en sont les *caractères sociaux et esthétiques?*

g) La *Renaissance* doit-elle être considérée comme une *phase régulière et inévitable de notre civilisation*, et alors quelle est sa place et sa fonction dans l'évolution sociale générale? ou est-elle simplement un *accident*, et alors à quelles circonstances l'attribuer?

g') L'histoire a-t-elle connu d'autres *Renaissances* que celle succédant au moyen âge chrétien? Si oui, lesquelles? et quels sont les caractères communs à toutes ces *Renaissances?*

g'') Notre *Renaissance architecturale* se termine-t-elle avec François Ier? avec les Valois et le XVIe siècle? avec les Bourbons du XVIIIe siècle? ou dure-t-elle encore? A quels signes a-t-on pu reconnaître sa fin, si elle est terminée? et à quels signes reconnaîtra-t-on sa fin, si elle existe encore?

H — *h*, *h'*...) Etc.? Etc.? Etc.?

— Les deux circonstances auxquelles j'ai fait allusion et qui m'ont décidé à publier ces quelques idées touchant la philosophie de l'art, sont : — *la première*, mon appel de l'an dernier à l'Académie des Beaux-Arts, à propos du Prix-Duc, destiné à récompenser les *Hautes études d'Architecture*, surtout les efforts faits en vue de créer un *Style moderne*. Ce prix m'a semblé manquer un peu son but, l'Académie chargée de le décerner, ne me paraissant pas disposée à s'élever, pour le bien voir, aussi haut que l'avait fait l'éminent et généreux architecte, fondateur du prix; — et *la deuxième*, une discussion survenue récemment dans la « *Semaine des Constructeurs* », sur la définition du *Beau :* expression de l'*utile*, suivant les uns; de l'*inutile*, suivant d'autres; discussion dans le cours de laquelle aucun des controversistes n'a cru nécessaire de faire allusion à une doctrine esthétique justifiant sa définition, laissant ainsi supposer que, dans leur pensée, la définition du Beau pouvait être la base ou le principe, et non le sommet ou la conclusion, d'une *doctrine esthétique*. Souvent même, dans cette discussion, on entendait encore le grincement des vieilles meules de la métaphysique, comme si on pouvait en espérer, aujourd'hui, une mouture que les artistes pratiques leur ont demandée en vain, depuis le temps de Platon et d'Aristote dans l'antiquité, jusqu'à celui de saint Thomas au moyen âge, et de M. Cousin de nos jours.

Le moment est venu, ce me semble, de faire de l'*Esthétique* pratiquement utile, et, pour cela, de renouveler la *Science de l'art*, par la méthode rigoureuse et patiente qui a donné, à toutes les sciences d'observation, la forte impulsion qui leur a été si profitable de notre temps.

L'*Esthétique* fait partie des *Hautes études de l'art*, de ces hautes études qui font encore grandement défaut dans notre enseignement. Notre éminent collaborateur M. Guillaume, nous n'en doutons pas, saura transformer heureusement l'enseignement de la chaire de Théorie qu'il vient d'occuper à l'École des Beaux-Arts; mais il faut l'aider et même compléter cet enseignement, forcément limité. Il faut donc travailler aussi en dehors de l'École, où se forment surtout les *bacheliers* de notre art; le *doctorat* et les *hautes études* ayant été *officiellement* réservés, jusqu'ici, aux Grands prix, envoyés dans les écoles de Rome et d'Athènes, elles-mêmes encore très incomplètement organisées cependant au point de vue intégral des *Hautes études*, théoriques, scientifiques et historiques.

« Un problème bien posé, disait Ampère, est à moitié résolu ». Nous avons tenté de bien poser les nôtres. Nous tâcherons de les bien résoudre également, si nos lecteurs consentent à nous accorder leur attention, ce dont nous ne sommes nullement certain. Mais : « *Fais ce que dois, advienne que pourra!* »

I. — L'Esthétique n'affaiblit pas la Liberté de l'artiste; elle la soutient et la fortifie.

— Les artistes se méfient généralement des études esthétiques; ils craignent ce qu'on leur présente sous la forme de la Science de l'art : c'est qu'ils soupçonnent qu'on en veut à leur liberté.

Comment dissiper cette inquiétude qui, à notre époque de rationalisme parfois excessif et exclusif, n'est pas sans quelque justification?

Simplement peut-être en faisant comprendre :

1° Que la *Liberté* humaine, s'exerçant dans un monde physique (inorganique et organique) et au moyen d'agents physiques — monde et agents soumis tous les deux à des lois fatales, c'est-à-dire à des lois tantôt constantes et tantôt évolutives, mais toujours inévitables, — *cette Liberté s'exercera d'autant plus sûrement et largement, que l'homme sera plus instruit des lois de la Matière et du développement des Organismes.*

2° Que la *Science* étant une lumière éclairant les nécessités invincibles de la nature, et facilitant la domination de l'homme sur le monde, *chaque nouvelle découverte de la Science devient forcément une puissance nouvelle aux mains de la Liberté.*

3° Que la *Raison*, en matière d'*Art*, ne peut prétendre qu'à *éclairer* l'Inspiration dans sa marche; jamais a la remplacer.

4° Qu'enfin, au double point de vue de la pratique de l'art et de la critique dont les œuvres d'art sont l'objet, les artistes, les architectes particulièrement, sont les premiers intéressés au développement des *Études esthétiques* et de la *Science historique des sociétés envisagées parallèlement avec celle de l'art.* Ils doivent souhaiter, en effet, qu'on ne rende pas l'artiste, l'architecte surtout, responsable des défaillances sociales qui se reflètent forcément dans ses œuvres, défaillances qui tiennent à l'état social tout entier, et *que la Science démontre être en dehors et au-dessus de tout effort individuel* (1).

II. — La Nécessité et la Liberté, considérées dans les Choses et dans l'Homme.

— Ni les pierres ni les plantes ne connaissent la *Liberté.* Elles se comportent suivant des lois immuables; elles obéissent à la *Nécessité.* L'homme, au contraire, tout en demeurant soumis aux lois de sa nature organique, en interrogeant sa conscience croit reconnaître qu'il jouit d'un libre arbitre et que sa volonté finale relève de lui-même.

L'homme reconnaît en lui, à la fois, les deux principes : de la Nécessité invincible, et de la libre Volonté.

« L'Homme, en effet, — ai-je écrit ailleurs, — ne « choisit ni sa patrie, ni sa race, ni son tempérament, « ni la civilisation au sein de laquelle il naît et grandit, « et dont il est destiné, un jour, à devenir un agent « actif. C'est la Fatalité suivant les uns, c'est la Pro- « vidence suivant les autres, qui a décidé de tout cela « et posé ainsi les premiers fondements de son exis- « tence. Mais au fur et à mesure que grandit la lumière « de sa conscience, l'homme se sent libre de faire le bien « ou le mal, de se consacrer aux autres ou de s'enfer- « mer dans un égoïsme étroit. Par une *nécessité* de son « être physique, l'homme traverse les crises organiques « de la dentition, de la puberté, etc.; mais, par contre, « toujours il se sent *libre* d'être un bon ou un mauvais « citoyen, un fils respectueux ou ingrat, un père dé- « voué ou indigne.

« Physiquement esclave de son organisme, l'homme « se croit moralement maître de sa volonté et il se re- « connaît responsable. »

Que l'on considère donc les lois de la matière comme l'expression des forces qui en sont inséparables, ou qu'on y reconnaisse l'expression d'une volonté permanente divine, on est généralement d'accord sur ce point : *que les événements qui s'accomplissent dans le monde et forment le tissu de l'Histoire, sont essentiellement l'œuvre, à la fois, de la Nécessité des choses et de la Liberté humaine.*

III. — La Nécessité et la Liberté, considérées dans leurs rapports avec la Science et l'Art, avec la Raison et le Sentiment.

— Les rapports nécessaires des choses s'expriment par des lois, des chiffres, des formules, et les conséquences de ces rapports peuvent être prévues et rigoureusement calculées d'avance.

L'action de la Nécessité est partout la matière de la Science.

La *Science* est l'expression verbale de la *Nécessité;* elle est le code de la Nature. Elle est aussi le flambeau, de plus en plus brillant, qui élargit chaque jour davantage les horizons de la vision intellectuelle humaine.

L'Art est au contraire l'expression de l'être humain : de sa Liberté comme de sa Servitude.

L'*Art*, sous sa forme la plus haute, traduit la pensée, la passion et la volonté de l'homme; sous sa forme inférieure, il flatte sa sensualité et même son caprice; sous toutes ses formes il réalise son idéal, répond aux besoins de sa sensibilité et en réflète fidèlement les variations : celles dues à l'exercice de sa liberté comme celles nées des inévitables transformations, physiques et morales, que produisent l'âge dans les individus et le développement des civilisations dans les sociétés.

L'instrument par excellence de la Science, c'est la Raison.

(1) Voy. à la Table des Matières de ce Vol. : « L'Architecte et ses Critiques ».

La *Raison scientifique*, c'est l'intelligence qui contemple la *Nécessité* et en dégage les lois.

Les rapports nécessaires des choses exprimées par ces lois, la *Raison* ne les crée pas : ils existent en dehors d'elle, ils sont indépendants d'elle, mais visibles pour elle seule. Seule elle les voit et les révèle.

Le caractère fondamental de la *Raison*, c'est son *universalité*, c'est-à-dire son éternelle *identité* à travers les âges, les races et les pays. Un raisonnement exact l'est également n'importe où et n'importe à quel moment il se produit; sa valeur est indépendante de l'espace et du temps.

La *Raison* varie de puissance chez les uns et les autres; mais sa nature est la même pour tous, partout et toujours identique à elle-même.

La *Raison*, c'est la lumière de l'Esprit : une clarté pâle chez le grand nombre; un éclat fulgurant, un éblouissement là où se révèle le génie; mais, lumière crépusculaire ou lumière méridienne, c'est toujours le même soleil — la même *Raison* — versant ses rayons sur le monde et en dissipant les ténèbres.

C'est par la Raison surtout que les hommes se ressemblent.

Il n'en est pas ainsi du *Sentiment* humain, source inépuisable des inspirations de l'*Art*, cet attrayant et fidèle reflet de l'homme et de sa mobilité.

Le caractère fondamental du *Sentiment*, c'est son *individualité* et sa *variabilité*.

C'est par leurs Sentiments surtout que les hommes diffèrent les uns des autres, que s'accusent leur caractère individuel et leur sensibilité esthétique.

Le *Sentiment* varie avec les individus, les peuples, les pays et les époques. Ce que l'un admire, l'autre le dédaigne; ce qu'on a aimé enfant, on le méprise adulte; et les formes de l'*Art* recherchées par une race ou un peuple à une certaine époque, sont rejetées plus tard par la même race ou le même peuple.

« On ne discute pas des goûts et des couleurs, » parce que le goût, le sentiment esthétique, est *individuel*.

Vouloir diriger et transformer le goût d'une nation, au lieu de le cultiver seulement, c'est demander des roses aux sapins de la forêt.

C'est là cependant la prétention vaine de tout art officiel, réglementé.

L'Art sans la Liberté du Sentiment, est aussi impossible que la Science sans la Liberté de la Raison (1). *La Liberté féconde; la Servitude stérilise.*

La *Raison* ne peut pas se contredire : elle cesserait d'être la *Raison*. Le *Sentiment*, au contraire, peut se produire sous les formes les plus opposées, sans jamais cesser d'être légitime.

La *Raison* est immuable; le *Sentiment* se transforme.

La *Science* se développe avec continuité à travers les âges. L'*Art* recommence éternellement son œuvre.

C'est l'identité de la Raison qui explique le développement CONTINU *de la Science. C'est la variabilité du Sentiment qui explique l'*ÉTERNEL RENOUVELLEMENT *de l'Art.*

IV. — La Nécessité, la Liberté et le Hasard, considérés dans leurs rapports avec l'Histoire générale et l'Histoire architecturale.

Ne considérer dans l'histoire générale ou architecturale que la *Nécessité*, c'est en écarter l'émotion, le drame, la palpitation humaine.

Ne considérer dans l'histoire générale ou architecturale que le jeu des sentiments et des passions, c'est lui retirer cette majesté sublime de l'inévitable et de l'éternel, qu'on appelle tantôt Dieu, tantôt la Fatalité ou le Destin, et toujours *la Loi;* c'est refuser d'y lire les invincibles arrêts de la *Nécessité.*

L'histoire, qu'elle soit générale ou spéciale, architecturale surtout, est l'œuvre combinée de la *Nécessité* et de la *Liberté*, et elle doit être envisagée, par les architectes particulièrement, au double point de vue *scientifique* et *esthétique*.

Il faut rechercher, distinguer et formuler, les *lois* physiques et morales des évolutions accomplies. Il faut peindre vivement, ici les *faits* nés de la *Nécessité*, là les *actes* et les *formes* d'art *voulus*, qui ont accompagné, caractérisé et symbolisé ces évolutions.

Celui-là seul est aujourd'hui digne du nom d'historien, qui s'efforce de distinguer ce qui a été l'œuvre de la nécessité inévitable des choses, de ce qui a été déterminé par la libre volonté des hommes; ce qu'on peut enfermer dans des formules précises, de ce qui offre tout l'imprévu de la liberté, même de la fantaisie, et aussi du hasard né de causes inconnues.

---

(1) En résultera-t-il que tous les goûts se valent? Nullement.

Les goûts naturels sont légitimes; ils ne sont pas tous d'égale valeur.

Le goût de la race justifie le goût de l'individu; mais toutes les races ne sont pas également douées : on ne saurait contester, par exemple, que le sentiment esthétique a été plus élevé et plus parfait chez les Grecs que chez les Romains, plus brillant et plus fécond chez les Persans et les Arabes que chez les Turcs.

L'artiste est toujours grand, qui, exprimant avec sincérité et éloquence ses propres sentiments, se trouve être *spontanément* la voix sonore et vibrante de son pays et de son époque. Par sa bouche parlent alors le siècle et la patrie.

Mais si le plus grand artiste est celui qui représente le mieux le génie de sa race et de son temps, il est également vrai que l'esthétique nationale la plus haute est celle-là qui exprime le mieux les traits éternels du génie humain : ce qui explique que l'art grec, celui de tous qui a su le mieux se dépouiller des accidents caractérisant l'individualité, ait été le plus universellement recherché et cultivé, même par les nations modernes.

L'artiste qui se fait Nation est grand; il est plus grand encore lorsque en lui s'incarne l'Humanité.

Le *Hasard* est le souverain de la *terra incognita* du continent historique ; territoire neutre qui sépare le pays de la *Nécessité* de celui de la *Liberté*, et qui s'amoindrit chaque jour sous les efforts d'annexion de ses deux voisins, sans qu'il y ait chance de le voir jamais absorbé entièrement.

Pendant longtemps, les historiens de la vie sociale n'ont guère écrit que le drame de la volonté humaine, aux prises avec les obstacles de la nature et de l'ignorance. On s'efforce aujourd'hui de faire davantage : on cherche à distinguer les *lois* de l'histoire d'avec ses *accidents*, et bien que la *Science historique* n'ait encore accompli que de faibles progrès dans ce sens, cependant le mouvement dans cette direction se marque de plus en plus, le nombre des savants qui s'y consacrent augmente de jour en jour.

V. — L'Histoire architecturale est une révélation au service de l'Histoire sociale. On y a exagéré, tour à tour, le rôle de la Liberté et celui de la Nécessité. Les Styles-types d'architecture sont des Symboles géométriques et esthétiques des civilisations. L'Histoire architecturale éclaire le Passé, le Présent et la direction de l'Avenir prochain de l'Architecture et de la Société elle-même.

— De toutes les branches de l'histoire, c'est peut-être celle de l'*Architecture* qui a été la moins étudiée, même au point de vue des *faits*, et à plus forte raison au point de vue de l'*appréciation scientifique* de l'évolution qu'ils représentent. Ce qui s'explique par cette *première* circonstance : que les historiens n'étudient pas l'architecture, et que le groupe des architectes n'a guère fourni d'historiens ; et par cette *deuxième :* qu'il est difficile de recueillir les documents nécessaires à une pareille étude, les musées ne suffisant pas, les bonnes monographies de monuments étant rares et coûteuses, et les voyages longs, difficiles et plus coûteux encore.

C'est sur les monuments d'architecture, cependant, qui représentent sous une forme si suivie, si précise et si compréhensible, l'action combinée de la *Nécessité* des choses et de la *Liberté* humaine (1), et où l'action du *Hasard* se fait moins sentir que dans les autres branches de l'histoire, qu'on peut, nous en sommes profondément convaincu, se livrer, avec le plus de sécurité et de facilité, à ces analyses historiques, rigoureusement exactes, qu'exige l'esprit scientifique moderne. Les monuments de l'architecture sont des documents incorruptibles comme la pierre et le bronze ; ils sont le fidèle reflet de l'état moral, scientifique et physique de la société qui les a créés ; ils ont le langage précis et clair de la géométrie, et le caractère alternativement ferme ou doux, majestueux ou léger, rationnel ou mystique, qui caractérise les évolutions variées du sentiment humain ; ils révèlent enfin toutes les utiles ingéniosités de l'industrie qui se sont manifestées dans le cours des civilisations.

Jusque dans ces derniers temps, dans l'histoire de l'architecture comme dans l'histoire générale, c'est à la *Liberté* et au hasard de causes inconnues, qu'on a trop généralement attribué les événements. Il semble que le sentiment du *libre arbitre* les a comme enveloppés d'un éclat qui a ébloui les historiens et voilé à leurs yeux la main puissante et implacable de la *Nécessité*. Cette main, cependant, il fallait la découvrir et la faire voir.

Les très rares architectes de notre pays qui l'ont tenté de nos jours, se sont jetés dans un excès inverse de celui qu'il s'agissait de corriger, et trop souvent ils n'ont voulu reconnaître, dans les monuments, que l'action prépondérante de la *Nécessité* (1). Ils n'y ont voulu voir que des œuvres agréablement costumées par l'art, mais surtout devant leur existence à l'action combinée des sciences physiques et mathématiques. C'était nier l'art vivant et palpitant ; c'était en réduire l'émotion aux proportions du caprice, et l'art architectural tout entier à celles d'un de ses rameaux inférieurs : l'art de la décoration. La matière, avec ses nécessités, leur a si bien rempli les yeux, qu'il ne leur est pas resté de regard pour les pulsations du cœur.

L'architecture, envisagée comme *Art*, c'est la *Science au* SERVICE *de la Sensibilité*.

La part de la *Nécessité* (constante et évolutive) dans l'histoire générale du progrès architectural, serait un sujet d'étude digne d'un grand esprit. La formule *scientifique* de l'origine, du développement historique, et de l'avenir prochain des *Styles-types* d'architecture, serait un des fruits précieux de cette étude.

Mais l'architecture n'ayant jamais eu d'autre raison d'existence que celle des sociétés humaines, il serait indispensable d'étudier les progrès de cet art dans ses relations avec le développement des civilisations correspondantes. Il faudrait placer sous les yeux des lecteurs une SYNTHÈSE SCIENTIFIQUE *de l'évolution architecturale, considérée dans ses rapports avec l'évolution parallèle des Sociétés ;* synthèse formulant, tout au moins *la Loi générale du Progrès des civilisations*, ainsi que :

Les lois de la constitution, celles du développement, et celles de la succession des divers STYLES-TYPES *de l'architecture, qui sont les symboles représentatifs* — GÉO-

(1) De la *Nécessité* des choses : par les lois physiques et mécaniques qui résultent de la nature et du mode d'emploi des matériaux mis en œuvre, et par les lois du développement naturel des sociétés.

Et de la *Liberté* humaine : par les changements que produisent dans l'art, les variations du goût et les fugues inattendues de la fantaisie, tant chez les individus que chez les collectivités sociales.

(1) Tendance de l' « *École rationaliste* ».

MÉTRIQUES et ESTHÉTIQUES — *des civilisations les ayant vus naître.*

Cette étude du passé n'aurait pas pour objet de donner simplement satisfaction à une curiosité de l'esprit, car :

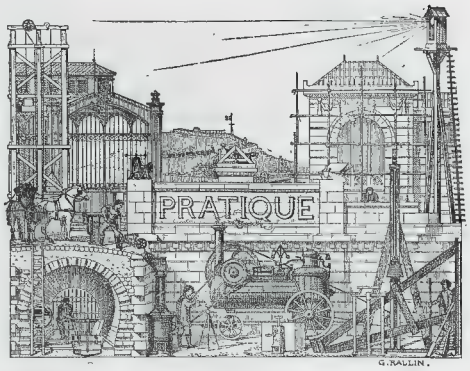
« Savoir, c'est prévoir. »

La connaissance des lois du développement des sociétés et de l'architecture dans le passé, éclaire non seulement le chemin parcouru jusqu'à ce jour par la civilisation et le génie de l'architecture, mais encore celui qui résonne actuellement sous les pas pressés de l'humanité en marche. Elle fait même entrevoir sur le prolongement de ce chemin, qui se perd graduellement dans les vagues obscurités de l'avenir, les images indécises, comme les ombres, d'une société nouvelle et d'un art nouveau, ombres que jette le présent sur les temps à venir. On voit là comme le spectacle nuageux d'un monde en gestation.

Éclairer l'activité contemporaine, sociale et esthétique, et permettre même, jusqu'à un certain point, de sonder du regard son avenir prochain, ce sont là des avantages pratiques qu'on peut légitimement se proposer de retirer de l'étude scientifique — sociale et esthétique — du passé.

Nous avons parfois tenté de pénétrer dans ces hautes régions de la pensée, mais toujours avec la double méfiance de nous-même et, hélas, de nos lecteurs. L'individu isolé est bien faible en présence de questions aussi élevées, aussi étendues, et quand même il les aborderait avec courage et persévérance, il faut bien le reconnaître, l'architecte français n'est pas un grand liseur. D'instinct, il se méfie, outre mesure peut-être, de la *phrase* et de ses œuvres. Il est certain qu'on en a énormément abusé. Mais son contrepoids, c'est la Science justement ; et c'est de la *Science* et du *Rêve*, c'est-à-dire de la *Nécessité* et de la *Liberté*, qu'est née l'*Architecture*.

CÉSAR DALY.



COMPTOIR D'ESCOMPTE

RUE BERGÈRE, A PARIS

Par M. Ed. CORROYER, architecte du Gouvernement.

(Planches 12 et 13 du vol. XLII et 52 à 56 du vol. XLI.)

Les planches 12 et 13 que nous donnons dans ce volume, sur le *Comptoir d'Escompte*, complètent celles que nous avons déjà publiées l'année dernière ; et, conformément à ce que nous annoncions alors (vol. XLI, *col.* 222), nous ferons la description de l'important édifice construit par M. Ed. Corroyer.

Les grands établissements financiers sont une création de notre époque, et l'architecte chargé d'en dresser les plans ne saurait trouver dans aucun des siècles antérieurs au nôtre, des modèles qui puissent lui servir de guide. De là, l'obligation qui lui incombe, d'inventer, en quelque sorte, les dispositions caractéristiques qui conviennent à une œuvre dont le programme est si complexe, en raison même des opérations si diverses qui doivent s'y accomplir.

Pour les aménagements intérieurs, l'architecte peut bien s'inspirer des établissements analogues qui ont été déjà construits de notre temps, soit en France, soit à l'étranger ; il n'en devra pas moins faire une étude très attentive du fonctionnement de tous les services, différents selon les habitudes propres à chaque pays, pour arriver à faciliter les manœuvres des employés ou des administrateurs et éviter à la clientèle toute perte de temps. C'est ce qu'a excellemment réalisé M. Corroyer dans son *Comptoir d'Escompte*.

Le public pénètre, par un vestibule d'un beau caractère, dans la grande salle où se fait la généralité des opérations financières ; les employés du *Comptoir* se tiennent dans des bureaux réservés tout autour de cette salle. Des inscriptions nombreuses permettent d'ailleurs au public de se diriger non seulement dans cette même salle, mais dans tout le reste de l'établis-

sement. L'inspection de nos plans et la lecture de leur légende (vol. XLI, *pl.* 53-54, *col.* 223) donnent une idée précise de la distribution générale.

— *Chauffage, ventilation.* — Le chauffage du *Comptoir d'Escompte* est fait au moyen de la vapeur, à une pression qui ne dépasse pas quatre atmosphères. Dans le sous-sol, sont installées deux chaudières qui produisent la vapeur nécessaire. Les tuyaux de départ, en cuivre, enveloppés d'un mastic empêchant le refroidissement, viennent déboucher dans des tuyaux, en cuivre également, mais de plus fort diamètre, placés dans les locaux mêmes qu'il s'agit de chauffer. Ces derniers tuyaux sont munis, comme on le fait, du reste, dans tous les chauffages analogues, d'*appareils de dilatation* (1) destinés à permettre, sans dislocation, la dilatation des grandes longueurs de tuyaux où circule la vapeur.

L'eau provenant de la vapeur condensée est ramenée dans une bâche placée près des chaudières, et un injecteur Giffard, que le mécanicien manœuvre de temps en temps, ramène cette eau dans la chaudière, qui en sort de nouveau à l'état de vapeur, pour accomplir indéfiniment le même cycle.

Les tuyaux de départ, au nombre de 23, portant chacun une étiquette de destination, sont placés sous la main du chauffeur, qui peut envoyer la vapeur à telle ou telle pièce indépendamment de telle ou telle autre. Afin d'assurer l'indépendance des services, un tuyau horizontal, où circule la vapeur, reçoit le branchement de chacun des services d'alimentation. La fermeture du robinet d'origine arrête le chauffage du service correspondant, sans que les autres services cessent de fonctionner.

Ce système est avantageux au point de vue de la division des services de chauffage; mais peut-être cet avantage est-il quelque peu chèrement acheté, car cela oblige à un développement correspondant des tuyaux d'amenée et de retour de vapeur, d'où surcroît de dépense de premier établissement. Il y a encore, à ces tuyaux de départ multipliés, un autre inconvénient : c'est que l'eau de condensation arrive parfois, dans la bâche de retour, à une température trop élevée pour que le Giffard puisse fonctionner. Le mécanicien ajoute alors de l'eau froide à l'eau de condensation (un robinet spécial est établi, pour cet usage, contre la bâche de retour) pour abaisser la température de cette dernière, ce qui se traduit par une dépense plus considérable de combustible. En faisant faire à la vapeur un plus long circuit dans les tuyaux de chauffage, on eût, croyons-nous, obtenu une température aussi élevée avec moins de dépense. Mais nous comprenons qu'on n'ait pas reculé devant cette considération, par égard pour la commodité et l'indépendance des services. Nous ajouterons, d'ailleurs, que le chauffage à vapeur employé pour les grands établissements et bien installé, comme il l'est ici, offre de tels avantages, que malgré la dépense, selon nous inutile, dont nous parlons plus haut, le charbon employé en moyenne dans le dernier hiver ne dépasse pas, nous assure-t-on, 500 kilogrammes par jour. Nul autre système de chauffage ne pourrait s'en tirer à moindres frais.

La ventilation de la grande salle est simplement obtenue par une large trémie partant du plafond vitré de cette salle et débouchant à l'air libre au-dessus du comble de la grande salle. Un système de persiennes, mû par un mécanisme que l'on peut manœuvrer de la salle même, permet de régler, avec la plus grande facilité, l'ouverture de cette trémie, qui donne lieu à un appel naturel bien suffisant pour la ventilation : les portes de cette salle, en effet, s'ouvrant à chaque instant pour donner accès au public, contribuent déjà puissamment, par elles seules, à renouveler l'air.

Dans les autres pièces du *Comptoir d'Escompte* non munies de cheminées, l'air vicié s'écoule par des ouvertures placées près du plafond; ces ouvertures communiquent avec les trémies verticales au nombre de quatre desservant tous les étages de l'établissement, et dans lesquelles sont installés les tuyaux d'eau, de vapeur ou de gaz; l'appel naturel fourni par ces trémies qui débouchent au-dessus du toit, est accru par la présence des tuyaux de vapeur qui en élèvent la température.

Une disposition excellente, que nous avions d'ailleurs signalée toute semblable, au *Crédit lyonnais*, a été prise relativement aux *water-closets* du *Comptoir d'Escompte :* ceux-ci sont groupés en quatre points de l'établissement, donnant sur des courettes qui forment comme une cheminée d'extraction des odeurs qui peuvent se dégager de ces appareils.

— *Distribution de l'eau et du gaz, et service contre l'incendie; sécurité contre le vol.* — La distribution d'eau, pas plus que celle du gaz, ne nous a pas paru sortir des règles habituelles, pour que nous en parlions spécialement. M. Corroyer n'a eu garde de négliger aucune des précautions qui sont entrées aujourd'hui dans la pratique, pour le bon fonctionnement de ces services. Le service d'incendie est assuré par quatre postes d'eau placés à chacun des étages. Les tuyaux à lance, les raccords, et les divers instruments utiles en cas d'incendie, sont groupés dans chacun de ces postes; et, grâce à la position de ces derniers, il n'est aucun point de l'hôtel que l'on ne puisse inonder d'eau si un incen-

(1) Nous aurions voulu donner un croquis de l'*appareil de dilatation* employé ici, ainsi que la composition du mastic contre le refroidissement; malheureusement ni l'entrepreneur ni le fabricant du mastic ne veulent livrer au public le « *secret* » de leur invention.

die venait à s'y déclarer. Ajoutons que les matériaux employés dans la construction sont incombustibles par leur nature même; l'incendie ne pourrait trouver d'aliments que dans le mobilier et les papiers, et il serait très facile de porter immédiatement les secours nécessaires.

Dans un établissement comme le *Comptoir*, qui renferme des valeurs si considérables, soit en espèces, soit en titres de tout genre, l'incendie n'est pas le seul ennemi à craindre : il faut se garder aussi des voleurs, tentés par l'énormité même des valeurs accumulées. Pendant le jour, grâce à la surveillance de tous les instants, et, pendant la nuit, grâce aux communications électriques que l'ouverture de chaque porte peut actionner, le vol est extrêmement difficile. Cependant, un voleur déterminé, installé dans l'une des maisons particulières qui touchent au *Comptoir d'Escompte*, pourrait s'introduire sans éveiller l'attention des gardiens, en creusant une galerie souterraine ou en perçant un mur mitoyen. Et cette crainte n'est nullement chimérique, puisqu'à notre connaissance, il a été ainsi dérobé des valeurs très importantes dans les caves de la Banque d'Angleterre, à Londres, et, plus récemment, dans une Banque russe, à Sébastopol.

M. Corroyer a rendu ce genre de vol impossible : dans le sol et le plafond des caves, où sont déposées les valeurs, sont noyées des grilles en fer fortement scellées; contre les murs mitoyens sont construits des contre-murs où sont également scellées des grilles métalliques, de sorte que les chambres du sous-sol forment elles-mêmes coffre-fort. On conçoit, dès lors, l'impossibilité absolue d'un vol se produisant dans les circonstances que nous venons de viser.

Services secondaires. — Ces services, dits secondaires, n'en sont pas moins d'une grande importance pour la bonne administration d'un établissement de crédit. et M. Corroyer y a donné tous ses soins. Nous indiquerons, sans entrer dans des détails qui sortiraient du cadre de cette étude, les communications acoustiques et électriques, l'envoi des pièces par l'air comprimé (1), les monte-charges, les ascenseurs et enfin les petits chemins de fer du sous-sol permettant les transports rapides aux différents points de l'établissement. Nous ne voudrions pas oublier de signaler la présence, dans la grande salle, d'un certain nombre de cadrans groupés les uns contre les autres, et donnant simultanément l'heure actuelle des villes les plus importantes du globe, comme Londres, Berlin, Saint-Pétersbourg, New-York, San-Francisco, etc. Grâce à ces cadrans, on peut ainsi, sans faire de calculs de longitude, connaître immédiatement l'heure de ces villes, et y envoyer, s'il y a lieu, des ordres avant l'ouverture de leurs Bourses respectives.

A. Pujol, *ingénieur.*

(*La suite prochainement.*)

(1) On s'est habilement servi de la pression de l'eau de la Ville pour produire la compression de l'air, qui agit alors comme dans le réseau des tubes pneumatiques de Paris.

VILLA B...

A CHATOU (SEINE-ET-OISE)

Par M. Bardon, architecte.

(Planche 14.)

La vue perspective de cette villa, telle qu'on la voit sur notre *planche* 14, suffit pour donner une idée précise de son effet pittoresque. L'habitation est petite mais luxueuse d'aspect; et on prête volontiers aux maîtres d'un tel logis, la culture raffinée de l'esprit associé à l'opulence.

C'est à la Renaissance que notre habile confrère a emprunté les principaux motifs de sa décoration, mais en cherchant toutefois à satisfaire plutôt à une certaine conception personnelle de l'effet à produire, qu'à s'asservir rigoureusement à l'unité historique. Dans l'œuvre de M. Bardon, l'architecte l'emporte sur l'archéologue; comme Molière, il prend son bien où il le trouve. C'est le droit de l'artiste, à condition de faire un bon usage de sa récolte, et d'introduire l'unité esthétique dans son œuvre de syncrétisme éclectique.

Le plan du rez-de-chaussée de la villa se voit sur notre *planche*, dans le coin supérieur à gauche, et voici la légende des pièces qui le composent :

1 — Vestibule.	5 — Office.
2 — Salle à manger	6 — Escalier.
3 — Salon.	7 — Serre.
4 — Cuisine.	

C. D.

ÉCOLE DE FILLES ET ÉCOLE MATERNELLE

AVENUE DU ROULE, N° 50, A NEUILLY-SUR-SEINE

Par M. Ed. Guiard, architecte.

(Planches 15 à 17.)

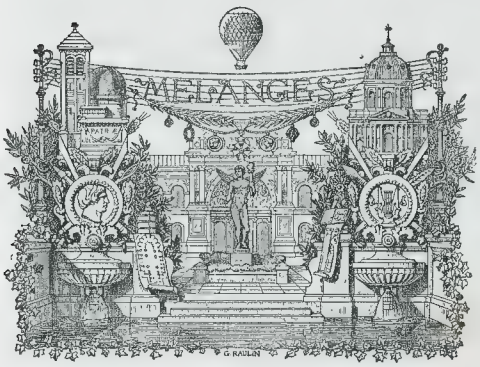
Faute de place, le texte descriptif de cet édifice ne pourra figurer que dans notre prochaine livraison. Nous sommes encore une fois débordés par l'affluence des articles. (*Note du D.*)

PANNEAUX PEINTS

DE DUBAN, AU LOUVRE

(Planches 18 à 21.)

Les deux panneaux que nous donnons dans nos *planches* 18-19 et 20-21, forment le complément des panneaux déjà publiés (vol. XLI, *pl.* 40 à 47), qui décorent l'embrasure des portes de la salle dite des Sept Cheminées, au Louvre. Ils ont été peints par M. C. Chauvin, peintre-décorateur, sur les dessins de Duban, ce maître qui, comme l'écrivait notre Directeur, « a fait sentir sa haute influence sur toutes les formes de l'art plastique de notre temps ». Ces compositions montrent à quel point peut s'allier le goût correct inspiré par l'antique, avec la grâce charmante et la libre fantaisie d'un crayon habile.



FUNÉRAILLES DE VICTOR HUGO

Qu'en dire après tout ce qui en a été dit? Peu de choses assurément. Quelque chose cependant. Par exemple :

Que le concours de l'État a été modeste : 20,000 francs d'argent, l'ordre organisé, et quelques régiments accompagnant le cortège funéraire ;

Que l'initiative de la grande Cité et des départements, c'est-à-dire de la France entière, y compris ses colonies, a dépassé toutes les prévisions possibles par son élan généreux et son prodigieux enthousiasme ;

Qu'à l'Étranger, enfin, un tableau inattendu s'est dressé devant nos regards charmés : celui de toutes les populations de race latine disséminées à travers le monde, se levant spontanément pour couronner le cercueil du grand poète, né Français, mais que la race entière réclame comme sien, à la grande joie de notre pays ; — et en regard des Latins, les Slaves sympathiques, et les Germains purs ou mêlés avec d'autres races, collectivement calmes et laissant le champ très libre aux manifestations individuelles, qui ont été nombreuses. La question des races s'est ainsi posée d'elle-même devant le tombeau du poète : les peuples latins, sans s'occuper des préoccupations politiques de leurs gouvernements respectifs, ont élevé l'arc-en-ciel, symbole de la paix entre leurs membres dispersés, dont l'union morale est désormais affirmée.

Le cortège de Hugo a été une révélation et une prophétie. « A bon entendeur, salut ! »

La scène des funérailles se divisait en trois parties :

L'*Exposition du corps* sous l'Arc-de-Triomphe de l'Étoile;

Le *Cortège* conduisant le corps depuis l'Arc-de-Triomphe jusqu'au Panthéon;

La *Réception du corps au Panthéon.*

Il restera une quatrième partie à préparer : l'exécution du *Monument de Victor Hugo* sous la coupole du Panthéon.

Le gouvernement me paraît avoir mal compris sa tâche. Peut-être ne serait-ce pas trop de dire qu'il ne l'a pas comprise du tout.

L'exposition du corps sous l'Arc-de-Triomphe de l'Étoile, c'était l'expression de la douleur nationale : le mort était honoré, mais en même temps on le pleurait. Même sous l'Arc des héros, Hugo restait l'homme mortel, et si haut que fût élevé son monumental sarcophage, c'était un cadavre qu'on y exposait.

L'Exposition sous l'Arc-de-l'Étoile, c'était le Deuil.

L'entrée de Hugo au Panthéon, c'était au contraire son entrée dans la gloire et l'immortalité ; *c'était l'Apothéose;* l'apothéose du génie poétique de la race latine, incarné dans Hugo. Tous l'ont senti... nos hommes d'État exceptés.

Autant il était à propos de draper de deuil l'Arc-de-l'Étoile et d'accentuer l'immensité du sarcophage où reposaient les dépouilles du mort, autant, inversement, il eût fallu rendre rayonnant et vivant le Panthéon, ce ciel élevé de main d'hommes pour couvrir et honorer, morts, ceux qui ont protégé et honoré de leur vivant la Patrie et l'Humanité.

Donc, deux termes extrêmes : l'Arc-de-l'Étoile et le Panthéon, c'est-à-dire le *Deuil* et l'*Apothéose.* Puis, le *Cortège*, à la fois deuil et triomphe, raccordant, unissant les deux termes extrêmes. Voilà le programme des obsèques de Hugo. Voilà ce que n'a pas compris le gouvernement.

On a, en effet, drapé de deuil l'Arc-de-l'Étoile; c'était bien. Il eût fallu draper de gloire le Panthéon, le temple de l'Apothéose, y faire ruisseler l'éclat de la pourpre et de l'or, comme le firent autrefois les Romains aux obsèques de César.

On a mis, au contraire, le Panthéon en larmes; très maigrement, à la vérité, comme incertain de bien faire. Il a fallu élever autour du monument de pierre un monument de fleurs apportées par le *Cortège*, pour le faire enfin sourire aux regards.

Le million et demi de spectateurs formant les rives puissantes entre lesquelles coulait le vaste fleuve du *Cortège*, en mêlant ses applaudissements passionnés aux sons lugubres des marches funèbres, réalisait inconsciemment le double caractère qui appartenait à ce défilé de mort et de triomphe. Cette initiative spontanée faisait voir à quel point tous comprenaient instinctivement qu'on marchait, depuis l'Arc-de-l'Étoile jusqu'au Panthéon, sur le chemin de la mort con-

duisant à l'immortalité, des *ténèbres* à la *lumière*..... C'est cette lumière — le Panthéon dans la gloire — qui a manqué au terme du chemin.

Une idée charmante pour finir : il eût été absolument regrettable de voir se flétrir et se décomposer lentement sur place, les couronnes en fleurs naturelles déposées sur les gradins du Panthéon, avec les autres offrandes de bronze, de marbre, etc. Ces fleurs cueillies pour célébrer l'entrée d'une grande mémoire dans l'immortalité, se décomposant, pourrissant sous les regards publics, c'eût été navrant. On en a fait des milliers de petits bouquets, distribués gratuitement aux visiteurs, ravis d'emporter un souvenir de la grande consécration latine.

On m'assure que le poète qui a eu cette idée-là est simplement un homme de science, un ingénieur, M. Kleine (1). Où diable la poésie va-t-elle se nicher aujourd'hui!

CÉSAR DALY.

LA CRISE COMMERCIALE

DANS SES RAPPORTS AVEC L'ARCHITECTURE

(*Suite et fin.* — Voy. *col.* 40.)

Dans un article précédent, nous avons fait ressortir une des causes de la diminution des affaires. A ce propos, nous avons montré l'état de réelle infériorité auquel était tombée certaine fabrication courante, à la suite des exigences du public. Nous essaierons ici d'indiquer un des remèdes au mal que nous signalions.

Mais, avant d'arriver à la conclusion que nous avons laissé entrevoir, il nous paraît encore utile d'ajouter quelques réflexions.

On sait que l'industrie anglaise, notre grande concurrente sur tous les marchés du monde, fabrique « mieux et moins cher que nous » différents objets de nécessité première. Elle semble se prêter plus aisément que la nôtre aux besoins qui se manifestent çà et là. La Grande-Bretagne doit autant cette espèce de suprématie à la souplesse mercantile dont elle est douée, qu'aux innombrables débouchés ouverts, *unguibus et rostro*, sur tous les territoires connus. On sait également que, si l'Allemagne est parvenue à nous faire échec sur nos propres marchés, — elle qui fabrique « moins cher que nous, mais assurément moins bien », — c'est que notre production tend à se rapprocher de la sienne comme défauts, sans descendre aux prix qui les accompagnent souvent. Là encore, pour les motifs que nous avions fournis antérieurement, nous nous bornerons à prendre la marchandise anglaise comme terme de comparaison, à seule fin d'extraire du rapprochement un principe à la fois utile et probant.

« Tout flatteur — a dit La Fontaine — vit aux dépens de celui qui l'écoute ». Notre but, en disant franchement la vérité, ne nous saurait être reproché. Point ne sert de brûler un encens perpétuel sur l'autel de l'amour-propre national. Osons donc déclarer — avec l'espoir qu'il en résultera quelque profit pour nos concitoyens — que la fabrication britannique est généralement *plus simple, plus rationnelle* que la nôtre, *sous le double rapport de la matière et de la forme adoptées.*

On se rappellera peut-être que tels étaient les points essentiels sur lesquels nous insistions au début de cette courte étude, et que nous regardions comme indispensables à la perfection de l'œuvre. Nous ne serions pas surpris, par suite, qu'en dehors de la question des prix de revient ou de vente, cette manière d'être de la production insulaire fût pour celle-ci une cause de préférence de la part du consommateur étranger, comme de toute une classe de nos propres nationaux.

A quoi faut-il attribuer cette heureuse disposition constatée chez nos voisins? Est-ce à une sûreté de goût plus complète, à une tournure d'esprit plus pratique, à la modération même du consommateur anglais? Nous ne saurions nous prononcer d'une manière catégorique. Il n'est pas douteux que le goût est fort développé chez nous, surtout parmi les gens éclairés : le nombre de nos artistes en est une preuve incontestable. Toutefois, il n'est pas douteux non plus que le génie anglais, obéissant en cela à un besoin de nature, sacrifierait moins facilement que nous la qualité de l'objet à l'apparence fallacieuse qui lui est donnée. Peut-être aussi, — mais, cette fois, sous toutes réserves — chercherait-il, d'une manière plus tenace, à créer de nouveaux modèles, au lieu de s'immobiliser dans les mêmes errements.

En définitive, nous ne voyons pas que les produits de l'industrie britannique s'accusent profilés, moulurés, refouillés, comme la plupart de nos marchandises françaises. Ils seront le plus souvent simples de conception, froids peut-être faute d'ornements, rarement jolis dans le sens étroit du mot, mais aussi rarement dépourvus de toute qualité. Dans leur contexture, il existera presque toujours une certaine sobriété faite pour plaire à l'homme de goût. La richesse de la matière, plus que la subtilité de la forme, en constituera la véritable élégance. A un luxe de détails qui ne saurait être de bon aloi, l'ouvrier opposera plus volontiers la netteté d'un tracé, la rectitude d'un profil. Comment, aux prix modiques atteints par nombre d'objets usuels, réunir en un tout la qualité de la matière et l'excellence de la forme? Est-ce affaire de mode, est-ce épuration graduelle du goût public, est-ce plutôt impossibilité pécuniaire de renouveler sans cesse le matériel de l'existence? Il semble que l'on tende derechef à préférer le solide au clinquant, « l'inusable » à la nouveauté éphémère. Cherchons — si vous le voulez bien — des modèles inédits, tenons-nous-en aux types existants, coulons le métal dans des moules renouvelés de l'antiquité, soit! Mais, avant tout, exerçons-nous à châtier la forme, à contenir le goût de l'ornement auquel nous sommes trop enclins.

Le grand mot est prononcé : nous, Français, nous aimons la décoration, la moulure, le profil, le panneau, la frise, le rinceau, le listel, etc., etc.

(1) J'apprends que mon vieil ami V. Considérant a exprimé, de son côté, le regret de n'avoir pas vu le Panthéon en fête pour recevoir Hugo. Il y en a qui disent aussi qu'il a été pour quelque chose dans l'idée charmante de distribuer les couronnes en petits bouquets. Ce ne sont pas les grandes et cordiales inspirations qui ont jamais manqué à ce vétéran des idées sociales.

On voit que nous rentrons en plein dans l'Architecture. Toutes ces expressions sont empruntées au grand art, tous ces détails sont les fragments détachés d'un même arbre généalogique. Or, ces éléments sont tels, par essence, qu'ils doivent être coordonnés avec sagesse, avec modération, avec art, pour n'être pas un vain fatras d'inutilités, là où ils sont réunis.

De même que l'Architecture pourrait se passer, à la grande rigueur, d'un pareil déploiement, celle-ci consistant surtout dans un accord parfait de l'expression et du besoin, de même l'industrie pourrait y renoncer à l'occasion, ou, tout au moins, s'en tenir au strict nécessaire. S'il n'est pas indispensable de multiplier les entrelacs et les corps de moulures sur les grandes faces monumentales, il est encore moins obligatoire de recouvrir un champ bien plus modeste d'ornements mal distribués.

En principe, toute architecture, trop surchargée de décor, ne trahit que la pauvreté d'invention, l'insuffisance de la ligne.

Proportion gardée, tout produit manufacturé, trop enguirlandé, trop bariolé de couleurs, trop accompagné de superfétations oiseuses, ne rachètera jamais, par cet épanouissement sans objet, la banalité de la forme ou l'infériorité de la matière.

En d'autres termes — car il est temps de nous résumer — nous dirons aux industriels français, comme à tous ceux qui produisent sous leurs ordres et dans les ateliers, étudiez l'architecture, la vraie, celle qui est purement rationnelle, celle qui se maintient toujours dans un judicieux équilibre entre le moyen et le résultat, celle dont la sobriété voulue n'exclura jamais les grâces de circonstance, et, modifiant alors suivant un criterium éclairé la formule transmise par vos prédécesseurs, vous aurez à la fois conquis l'*originalité fondamentale*, la *simplicité de bon ton*, l'*harmonie systématique entre la matière et la forme*.

Édouard Mariette.

LE MONUMENT DE GAMBETTA

A Monsieur Rivoalen.

Mon cher Confrère,

Je viens de voir, dans la *Revue*, votre charmant croquis de notre monument Gambetta et de lire l'article qui l'accompagne.

Votre éminent directeur, César Daly, a, dites-vous, inspiré cette appréciation de notre œuvre : je ne m'étonne pas qu'elle soit à la fois si bienveillante et d'un caractère si élevé.

J'ai suivi avec beaucoup d'intérêt toutes vos déductions; je vous prie de bien accueillir les quelques réflexions qu'elles me suggèrent.

Notez d'abord que je partage votre opinion à propos des tendances parfois trop naturalistes de notre statuaire décorative moderne. Je le dis pour le principe, car je n'aurais pas appliqué cette critique à la jolie statue de Diderot. M. Gautherin a prouvé maintes fois à Carnavalet, à l'Hôtel de Ville et ailleurs, qu'il comprenait admirablement la statuaire appliquée aux monuments. Il est bien innocent de ce qu'on a placé son Diderot (*statue faite pour le bronze et voulue d'un caractère intime*), de ce qu'on l'a placée, dis-je, sans cérémonie, au beau milieu de la rue. Notez encore que je raisonne, à peu près comme vous, des détails de l'architecture; d'où vient que le crayon à la main, j'aboutisse à des conclusions différentes ?

Laissez-moi vous dire, mon cher confrère, que la cause de ce fait est vôtre plutôt que mienne.

Il n'y a guère de critique, vous avez pu le remarquer comme moi, qui ne se place à des points de vue différents, selon qu'il juge une œuvre du passé ou un travail moderne. Dans le premier cas, le critique accepte la donnée de l'artiste; il se borne à apprécier si celui-ci a bien ou mal rendu le sentiment qui formait son objectif. On ne demande pas à Rubens de triompher par la pureté des formes, pas plus qu'à Raphaël d'exalter la richesse du coloris.

Dans le deuxième cas (*d'un travail moderne*), ce même critique juge ce que l'artiste a voulu faire, selon ce que lui, critique, aurait voulu qu'il fît. En sorte que si l'œuvre est, par exemple, d'un coloriste et que son juge soit plutôt formiste de sa nature, il faudra, bon gré mal gré, que le coloriste passe sous les fourches caudines d'une logique de formiste; c'est-à-dire, d'une de ces logiques individuelles que chacun croit l'expression exacte de la vérité, parce qu'elle est sienne, tandis qu'elle ne s'appuie que sur une des faces de cette vérité vue au travers de son tempérament particulier d'artiste.

N'est-ce pas cette tournure d'esprit qui fait que vous nous prêtez l'intention d'un obélisque ? Et comme si c'était chose convenue, vous ajoutez : un obélisque est un monolithe; on n'y met pas de corniche.

Je ne discute pas cette opinion; je la crois juste. Seulement, je vous dirai que nous n'avons jamais voulu élever un obélisque à Gambetta. A notre sens, le monolithe, *pour lui-même*, n'est plus de ce temps. Les peuples anciens, dont la constitution sociale avait pour base la servitude, se sont fait un point d'honneur de mettre debout des blocs énormes; c'était une question d'hommes et de temps négligeable dans leur civilisation. Nul doute que de tels efforts ne produisent de certains résultats artistiques très estimables; mais, à coup sûr, ce n'est pas ce sentiment de la difficulté vaincue par la force brutale, que nous voulons éveiller dans l'esprit de nos contemporains.

Nous avons imaginé un groupe assez puissant de saillie pour qu'il s'imposât énergiquement au spectateur. Ce groupe serait déplacé, faisant corps avec une pierre unique trois fois haute comme lui. Il formerait, à la base du morceau, une excroissance peu motivée; on ne voudrait jamais croire qu'il ne soit un simple placage. Quand on veut exalter l'effet d'un bloc gigantesque, on se garde bien de le déchiqueter de la sorte; on en fait un beau parallélipipède, et la sculpture, si on en met, ne s'y présente qu'en façon de médaille.

Nous n'aimons pas plus que vous (*c'est ce que je voulais dire en commençant*) ces sortes de tableaux vivants qui semblent devenir à la mode chez quelques-uns de nos statuaires décorateurs; nous croyons que l'effet produit n'est plus monumental. Comme vous le dites bien : qui veut trop prouver ne prouve rien. Il y a là une question de nuances comme dans toutes les choses de l'art. La vérité oscille entre deux termes assez rapprochés; en deçà, l'œuvre est froide, inerte; au delà, elle devient mesquine et même grotesque.

Voulant donc obtenir le maximum d'intensité vitale que comporte la statuaire et cependant rester dans la juste mesure d'un effet monumental, nous avons adossé, en l'y engageant, notre haut relief à une sorte de pylône.

Celui-ci est une masse légèrement pyramidale, composée d'assises, de pièces nombreuses et distinctes que nous avons couronnées, suivant en cela votre propre logique, d'autres pièces : frise et corniche, qui sont la conséquence du mode de construction adopté, et qui doivent contribuer à écarter l'idée d'un monolithe.

En réalité, nous avons donc dessiné et bâti, à la façon mo-

derne, une forme que nous croyons nouvelle, bien que les éléments en aient été pris dans des édifices élevés avant nous. Cela s'est fait ainsi dans tous les temps, sans qu'on ait jamais pensé à accuser ceux qui l'ont fait, de fouler aux pieds quelque principe sacré.

Les Grecs n'ont-ils pas pris les détails de l'ordre dorique dans des édifices antérieurs, construits en bois? Ils ont traduit des abouts de poutre par des modillons en marbre pris à même la corniche; ils ont imité des clous sous les modillons et simulé des chevilles, par des gouttes sous les triglyphes. Les Romains ont transformé les ordres grecs; ils en ont tiré des effets que ces ordres ne pouvaient produire, par exemple, par l'adjonction d'arcs, dénaturant ainsi du tout au tout le principe de la plate-bande qui semblait la raison d'être initiale des ordres grecs. Au moyen âge, les gothiques ont pris aux Arabes les dentelures de leurs arceaux et, de simples ornements, en ont fait, dans leurs fenestrages, de véritables pièces de construction. A la Renaissance, des artistes remarquables ont repris l'art romain, et, pendant trois siècles, l'ont tourné de mille façons, si bien qu'ils en ont tiré, à leur tour, un art original, extrêmement souple et qui paraît jusqu'ici s'appliquer mieux que tout autre à nos besoins modernes.

Nous suivons ces errements.

Qu'on appelle nos matériaux : grecs ou égyptiens, obélisques ou pylônes; qu'on les croie pris aux édifices du temps de François Ier ou à ceux du siècle de Louis XIV, qu'importe? Nous aurons réussi, si notre mixture de formes est logiquement conçue.

Je n'ai pas, bien entendu, à me prononcer sur la valeur de cette réussite; je ne suis pas juge dans ma propre cause. Il est possible que cette frise ornée des emblèmes républicains, qui décore le haut de notre pylône, joue trop ouvertement le rôle d'un vrai chapiteau; nos modillons ne sont peut-être pas utiles; leur suppression serait une conséquence de la simplification de la frise traitée en manière de chapiteau d'*Ante*. J'étudie maintenant cette partie du monument et je ne puis me prononcer avant d'avoir trouvé la note juste.

Quoi qu'il en soit de cette étude, j'espère avoir démontré que ce couronnement architectural est amplement motivé.

Quant à notre procédé : de prendre pour point de départ de nos formes, celles qui ont été le plus mûries par les interprétations successives des artistes qui les ont mises en œuvre, sans trop nous inquiéter de la source antique où elles ont pu être puisées; je le crois absolument correct.

C'a été celui des maîtres qui nous ont précédés, de ceux dont les ouvrages passent aujourd'hui pour des chefs-d'œuvre.

Des architectes modernes, qui sont, dans leur genre, des maîtres de talent (*je citerai M. Thierry-Ladrange, M. Chipiez, pour préciser ma pensée*), ont procédé différemment : dédaignant les traductions récentes, ils ont cherché dans l'extrême passé les caractères des arts disparus; avec une coquetterie bien naturelle chez de savants archéologues, ils ont choisi de préférence les types qui s'étaient davantage transformés en cheminant à travers les âges, et, de ces matériaux primitifs, souvent naïfs, quelquefois barbares, toujours insuffisamment digérés, ils ont pensé extraire du nouveau. Du nouveau? Peut-être, mais du moderne, non! On ne les a pas compris.

J'estime, j'aime et j'étudie leurs compositions; ayant à élever un monument à la démocratie française de ce temps, je me garderais de les imiter.

Pour en revenir à votre critique, comment expliquez-vous que cette sorte de chapiteau adapté par nous à notre pylône puisse lui enlever de l'*échelle?*

M. César Daly, dans *la Semaine des constructeurs*, explique en termes excellents ce que c'est que l'esthétique, et il met avec raison au premier rang des connaissances sur lesquelles elle doit s'appuyer, la science de l'optique.

Or, les données de cette science me paraissent contredire votre jugement.

L'impression de grandeur résulte d'une comparaison. Elle n'existe pas là où il n'y a pas opposition de mesures qui nous soient familières. Le monolithe, précisément, n'a pas d'échelle; on ne juge de sa dimension que si on peut l'approcher et le comparer à soi-même ou à des objets voisins, de taille ordinaire. Notre pylône, au contraire, par ses assises et par les détails importants d'architecture qui le couronnent, portera une véritable échelle de proportions, écrite en toutes lettres sur ses quatre faces. N'a-t-on pas remarqué que certains édifices où ce procédé d'échelle était particulièrement accusé, par des assises alternativement noires et blanches, gagnaient en hauteur d'apparence?

C'est pourtant bien de cette sorte de grandeur que vous voulez parler, lorsque vous faites intervenir la maquette de notre petit soldat, ce spectateur assurément utile pour donner idée des proportions d'ensemble d'un modèle au dixième, où les assises ne sont pas marquées.

Le raisonnement pourrait différer s'il s'agissait d'une sorte de grandeur morale. Celle-ci peut, dans certains cas, se trouver habilement mise en scène au moyen d'un monolithe. Après les yeux, l'esprit se figurant l'effort produit pour dresser un bloc extraordinaire, et, de l'effort remontant au bloc, peut le juger *grand* par excellence.

Mais c'est là une impression de savant; je la crois plus littéraire qu'architecturale. Car si le monolithe a, en réalité, les mêmes dimensions que la construction par assises, l'effet sera le même par rapport aux édifices environnants. Tout au plus pourrait-il arriver que les figures adossées, se comparant plus directement avec lui, le parussent plus petites : impression qui serait contraire de celle que nous voudrions obtenir.

Si les soins de notre défense vis-à-vis d'un juge aussi bien disposé que vous et d'un critique aussi puissant que M. Daly, ne nous avaient déjà entraîné un peu loin dans ces réflexions, j'aurais voulu porter cette discussion sur un nouveau terrain.

Savez-vous ce qui a fait notre force dans le concours Gambetta? C'est que nos concurrents étaient trop sculpteurs ou trop architectes, toujours trop spécialistes.

Quand le sculpteur tenait le haut du pavé, il ne laissait rien à dire à l'architecte son associé, et perdait ainsi une force d'action très appréciable. Dans le cas contraire, l'architecte composait son monument de telle sorte qu'on pût à volonté y admettre ou non la statuaire; il faisait un tout complet de son œuvre d'architecte, si bien que l'intervention du sculpteur paraissait arriver trop tard, pour pouvoir influer avec succès sur le résultat final.

Je crois que la spécialisation exagérée est un des caractères saillants de notre époque, un résultat de l'extrême division du travail. Nous en tirons nos qualités et, par contre, nos défauts; mais malheureusement en art, quelquefois plus de défauts que de qualités.

Cela est surtout vrai quand il s'agit d'une manifestation particulière de l'architecture, comme celle-ci, d'un monument décoratif au premier chef, d'une création qui doit tirer son plus grand charme de l'heureux contraste entre les formes rigides de l'architecture et les imprévus de contours de la figure humaine.

Il faut ici que l'architecte sache, pour ainsi dire, organiser la victoire du statuaire autant que la sienne.

Est-ce parce que nos statuaires modernes ont paru, à une certaine époque, se désintéresser de l'art décoratif et ne juger digne de leur talent que la statue exposée au Salon?

Est-ce parce que, dans le même temps, des architectes rêvaient de revenir à des styles où notre art régnait en maître, par la bonne raison qu'il n'y avait alors, en fait de statuaires, que des imagiers et, en fait de peintres d'histoire, que des faiseurs d'à-plats?

Est-ce l'une et l'autre de ces deux causes se prêtant un mutuel appui?

C'est probable. Toujours est-il qu'il y a vingt ans, les maîtres en architecture paraissent n'avoir pas su ou voulu se servir de la véritable statuaire décorative.

Je ne citerai pas M. Viollet-le-Duc, qui fut un spécialiste de génie ; j'aurais trop facilement gain de cause. Mais on peut discuter le fait que j'avance, à propos d'autres grands artistes. M. Duc, qui fut un maître absolument incomparable, surtout dans l'étude du morceau (*car il s'est peu soucié, semble-t-il, de relier ou d'harmoniser les parties diverses de ses façades*), M. Duc, et d'autres architectes de la même époque, n'estimaient la statuaire qu'autant qu'elle obéit à ces lois de pondération, de symétrie ou d'équilibre, qui sont plus spéciales à notre art. Ce parti pris et, faut-il le dire, le peu d'entrain des sculpteurs, emprisonnés dans une formule aussi étroite, n'ont donné lieu qu'à peu d'œuvres intéressantes. Ces maîtres pensaient que des figures traitées de la sorte ajouteraient grandement au caractère et à l'unité de leurs compositions; mais cette satisfaction leur a été toute personnelle.

Le spectateur, où il voyait de l'unité, n'a trouvé que de l'ennui. N'étant frappé par rien d'imprévu, sollicité par rien qui puisse l'émouvoir, il a passé indifférent devant leurs ouvrages, sans même s'inquiéter de leurs noms. Les raffinements ingénieux de leur savoir de spécialistes l'ont laissé froid, et pourtant il est de certains morceaux, étudiés par eux, qui ont tout ce qu'il faut pour plaire, tout... excepté peut-être ce souffle de vie qui est le premier besoin de tous les arts.

Comparez aujourd'hui les morceaux d'architecture qui leur sont dus (*je parle d'ouvrages décoratifs comme, par exemple, le plafond du salon carré, au Louvre, de M. Duban*), avec tant d'autres du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, où la statuaire est parfois inférieure et moins savante, et vous devrez convenir que ces derniers ont pourtant des chances de nous charmer plus longtemps. Ils sont, comme on dit aujourd'hui, *vécus;* ils possèdent ce je ne sais quoi d'éveillé que ne donne pas l'art simplement correct, lorsqu'il produit des pastiches d'un esprit trop antique, pour pouvoir être goûtés dans notre milieu français.

Comparez la fortune de ces maîtres avec celle de M. Ch. Garnier : celui-ci n'a pas, à beaucoup près, poussé aussi loin l'étude du morceau; en revanche, il s'entend admirablement à raccorder, à relier, à coordonner, bref à mettre d'ensemble les étages, les colonnades, les avant-corps ou les pavillons qui constituent un monument. Il est de ce chef un maître architecte dans toute la force du terme, et surtout il a su tailler entre ses lignes d'architecture un champ favorable à la statuaire décorative et à la peinture d'histoire. Aussi a-t-il obtenu des œuvres remarquables dans ces deux genres, et cela quelquefois avec des artistes légèrement rebelles aux idées décoratives.

Je ne sache pas que ce résultat ait nui à ses ouvrages ou à sa renommée.

Cette préoccupation du spécialiste qui veut dominer, régler et en fin de compte diminuer les arts connexes, selon l'idéal toujours un peu étroit que lui a suggéré l'étude trop exclusive de son art personnel; je crains de l'avoir rencontrée dans certaines de vos critiques : dans ce désir d'envelopper les statues, dans celui de modérer notre groupe comme dans cette idée d'une statue-borne colossale pour le sommet, comme aussi dans ce reproche que vous adressez à notre couronnement, de manquer de stabilité.

Il est possible que je me trompe.

Notre maquette est en plâtre et, par conséquent, monochrome. Peut-être n'avez-vous pas remarqué, sur les dessins qui y sont joints, que certaines statues devant être exécutées en bronze, comme par exemple les enfants, ne pouvaient être comparées exactement avec d'autres telles que les figures du groupe, qui sont en pierre.

Peut-être aussi ne vous êtes-vous pas bien rendu compte de nos symboles ou, peut-être, nous sommes-nous mal exprimés.

Prenons d'abord le couronnement et voyons son programme.

En associant le lion, qui figure le peuple souverain, et la liberté républicaine tenant en main la déclaration des droits de l'homme, nous avons voulu créer un type encore inédit : *la Démocratie.*

La République est une forme de gouvernement; la Démocratie est une conception politique et sociale.

Est-elle donc si bien assise, cette démocratie née d'hier avec le suffrage universel, cette démocratie qui a besoin de l'instruction obligatoire, pendant au moins une génération, avant de commencer à être véritablement maîtresse d'elle-même; est-elle si bien assise, que nous ne puissions supposer sa monture prenant son vol et s'arrêtant, ailes déployées, au sommet d'un monument à Gambetta, celui de ses enfants qui l'a, un des premiers, aimée et servie avec plus d'éclat, dans sa forme moderne?

Le précepte que vous attribuez à Michel-Ange : « *telle doit être une statue qu'on puisse la rouler en bas d'une montagne, sans lui casser ni bras ni jambes* », ne me semble applicable, étroitement compris, qu'à des cas particuliers. Peut-on le généraliser? Pour ne citer qu'un exemple : la Vénus de Milo, qui est un chef-d'œuvre incontesté, n'aurait guère répondu à cet idéal avant d'avoir perdu ses bras.

Peut-on appliquer ce fameux précepte à des statues de bronze? N'y a-t-il pas, dans l'esthétique, une optique relative à la nature des matériaux, quand ceux-ci offrent, par leur couleur et leur apparence, des signes bien accusés de dureté ou de ténacité? Je crois, pour ma part, que les figures de métal, surtout quand elles s'enlèvent en silhouette, doivent affecter des formes bien découpées.

Revenons au lion; j'ai dit qu'il symbolisait la puissance souveraine du peuple; c'est bien ainsi que M. Duc l'a compris dans la colonne de Juillet; c'est bien cette interprétation qu'ont admise MM. Morice dans le monument de la République; c'est encore ainsi que l'ont entendu tous nos juges du concours.

La force, elle, se représente par une figure humaine tenant une massue quand on veut rendre la force brutale; un faisceau, quand on veut exprimer la force par l'union. La puissance souveraine et la force peuvent se tenir de près, comme d'ailleurs tous les êtres de raison enfantés par notre esprit; elles ne se confondent pas. L'une est attribuée à une collectivité d'êtres, l'autre est personnelle; il n'y a pas double emploi.

Pardonnez-moi l'ampleur de ces réflexions; mais je m'étonne de pareilles divergences entre nous, puisque nous sommes d'accord sur d'autres points.

Ainsi, je partage votre opinion quant à la grandeur relative des *vertus*, des figures allégoriques par rapport aux êtres historiques traités comme tels, c'est-à-dire quand ils ne sont ni nus ni drapés. Il y a d'abord, pour cela, la raison que vous énoncez : à savoir que, si grand qu'il soit, un citoyen ne doit pas, dans une démocratie, être exalté plus haut que des Vertus, qui sont éternelles. Mais si vous me le permettez, j'ajouterai à votre dire une autre raison moins littéraire et plutôt de convenance artistique. Les figures allégoriques peuvent être gigantesques, parce que nous n'établissons pas de commune mesure entre elles et nous. Au contraire, nous nous comparons volontiers à des figures habillées à notre mode, si bien que, quand celles-ci dépassent une certaine dimension, les détails du vêtement qui s'éloignent beaucoup, aujourd'hui, surtout, de la forme humaine, la seule qui soit éternellement vraie, nous paraissent ridicules, grandis outre mesure.

Mais pourquoi voulez-vous établir des différences de taille entre les figures allégoriques d'un même monument?

Je sais bien qu'avant le XII^e^ siècle, les artistes byzantins, s'ils avaient à représenter l'image de Dieu dans leurs compositions, n'hésitaient pas à la dessiner beaucoup plus grande que celle des saints qui devaient figurer à ses côtés. Mais j'avais cru jusqu'ici que c'était le fait de peuples enfants ou barbares. Quand la peinture brillait de tout son éclat au temps des Michel-Ange, des Véronèse, des Rubens, on se gardait de commettre de pareils défauts de proportion : on savait rendre la grandeur morale par la tournure et la place dévolues au héros dans la composition.

Cette idée de grandir matériellement des entités qu'on croit plus générales que d'autres, n'est même pas littéraire. Il faudrait d'abord prouver qu'on peut classer les êtres de raison par rang de taille. Êtes-vous bien sûr que la *Démocratie* contienne plutôt la force? Ne croyez-vous pas que la *Force* soit éternelle, plutôt que la *Démocratie?* La *Vérité* ne peut-elle pas être considérée comme supérieure à la *Démocratie*, puisqu'elle comprend toutes les conceptions sociales vraies et que, selon les temps, les lieux ou les races, il peut y avoir quantité de démocraties aussi vraies les unes que les autres?

Vouloir discuter ces choses, c'est, selon la métaphore un peu risquée, mais bien expressive, de M. Planat, dans *la Semaine des constructeurs*, c'est vouloir entrer sur ce terrain mouvant où les phrases compactes s'enfoncent jusqu'aux genoux.

Ce qui est plus certain, c'est que dans un monument comme le nôtre, une idée doit dominer les autres. Cette idée maîtresse, nous la plaçons au sommet; n'est-ce pas suffisamment l'indiquer au spectateur comme dominante? Si nous la faisions trop grande, il y aurait un défaut de proportion très choquant : le couronnement écraserait la base.

Cette raison, pour n'être que du simple bon sens, serait-elle étrangère à l'esthétique?

Croyez bien que je ne prétends pas un seul instant avoir prouvé que nous avons fait un chef-d'œuvre; mais soyez sûr que si notre ouvrage est imparfait, cela ne tient ni à des doctrines erronées ni à l'oubli de syllogismes esthétiques essentiellement vagues et plus ou moins ingénieux, mais bien à la valeur personnelle de ses auteurs.

Je ne prétends pas davantage avoir mis vos critiques à néant. Je me permets de ne pas les prendre au pied de la lettre. Je veux croire qu'elles viennent de ce que nous n'avons pas bien su rendre nos idées. C'est à ce point de vue que, pour ma part, j'en tiendrai compte pour me corriger.

Nous cherchons, Aubé et moi, à obtenir un résultat artistique digne de la mémoire que nous voulons honorer et, pour dire la vérité, nous croyons y parvenir parce que nous sommes sûrs de nous appuyer sur un bon point de départ et peut-être aussi, parce que nous avons su réaliser l'union intime et complète de nos savoirs d'architecte et de sculpteur.

Agréez, cher confrère, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

L.-C. Boileau, fils.

La critique consciencieuse — discussion après libre et mûr examen d'une œuvre — ne servirait-elle qu'à provoquer des explications aussi intéressantes que celles constituant la réponse de M. Boileau, la critique serait encore chose utile et profitable à tous. Une lumière suffisante semble « jaillir » de la controverse ainsi excitée; nous croyons devoir laisser les lecteurs de la *Revue* juger, en dernier ressort et en tout loisir, la question posée et discutée de la sorte.

Personnellement, nous gardons notre conviction intacte touchant « l'inopportunité » du chapiteau et de l'entablement qui couronnent la forme *pyramidale* du monument commémoratif; et cela, quel que soit le sens ou la dénomination attachée *intentionnellement* par les auteurs à ladite forme; et cela, quelle que soit la valeur du terme technique « échelle » employé, entre gens du métier, comme synonyme de *grandeur*.

E. Rivoalen.

CONGRÈS ANNUEL DES ARCHITECTES

Le *Congrès* de cette année s'est ouvert le 8 juin (lundi) pour se fermer le 13 (samedi); une semaine, comme à l'ordinaire. Comme à l'ordinaire aussi, on a fait des visites d'un intérêt archéologique ou pratique; il y a eu des conférences où l'on a entendu tantôt des membres des « Sociétés » d'architecture de France et tantôt des archéologues autorisés, mais étrangers à ces « Sociétés »; il y a eu enfin l'excursion classique (à Rouen cette fois) et le dîner obligatoire, des toasts et des adieux.

Voici d'ailleurs le « *Programme officiel des séances et visites* », qui n'a subi, à l'exécution, qu'un léger changement, le vendredi; nous en parlerons en son lieu.

PROGRAMME DES SÉANCES ET VISITES.

Lundi, 8 juin, à 2 h. — Constitution du Bureau et ordre des travaux du Congrès. — Nomination des Commissions sur les questions suivantes : *Concours publics, Honoraires, Hygiène, Propriété artistique, Responsabilité, Voirie*, etc. — — L'architecture au Salon, par M. Hardy, architecte. — A 4 h. 1/2, visite des ateliers de M. Chaix, imprimeur-éditeur de la Société, 20, rue Bergère.

Mardi, 9 juin, à 9 h. — Visite des fouilles archéologiques du Louvre, sous les salles des Cariatides, de la Vénus de Milo et de Melpomène; M. Guillaume, architecte. — *Les monuments Sumériens du Louvre et les rois architectes de la primitive Chaldée*. Conférence dans la galerie Assyrienne, par M. Ledrain, conservateur et professeur au Musée national du Louvre.

— à 2 h. — Étude sur la céramique, par M. Deslignières, architecte. — *A travers l'Espagne*, conférence par M. Coquet, architecte à Lyon.

Mercredi, 10 juin, à 9 h. — Visite des abattoirs de la Villette, feu Janvier, architecte.

— à 2 h. — *Le premier temple de Jérusalem*, essai de restauration, par MM. G. Perrot, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, directeur de l'École normale supérieure, et Chipiez, architecte. — Compte rendu du Congrès des Sociétés savantes, par M. Charles Lucas, architecte. — Étude du rapport des Commissions nommées le 8 juin.

Jeudi, 11 juin. — Excursion à Rouen, départ à 8 h. du matin, gare Saint-Lazare, retour à Paris, 11 h. 30 du soir.

Vendredi, 12 juin, à 2 h. — Études ou rapports des Commissions nommées le 8 juin.

Samedi, 13 juin, à 9 h. — Visites aux ateliers de faïencerie d'art de M. Lœbnitz.

— à 1 h. — Distribution des médailles décernées par la *Société centrale des Architectes*, à l'Architecture privée, à l'École des Beaux-Arts, aux Écoles d'Athènes et de Rome, aux Écoles privées, au Cercle des Maçons, au personnel du Bâtiment, aux industries d'art. — Notice sur la vie et les œuvres de M. *Paul Abadie*, membre de l'Institut, par M. Daumet, architecte.

— à 7 h. très précises. — Dîner confraternel, à l'Hôtel Continental.

Nota. — *Tout membre du Congrès devra prévenir à l'avance le Bureau pour être autorisé à traiter une question relative à l'Architecture ou à l'Archéologie, en dehors de celles indiquées ci-dessus. Pour toute demande d'invitation ou tout autre renseignement, écrire au* Secrétaire du Congrès, *au siège de la Société Centrale des Architectes, boulevard Saint-Germain*, 168.

Nous remettrons à notre prochaine livraison le compte rendu détaillé des conférences et autres travaux faits au Congrès; mais, dès ce moment, nous voulons adresser aux organisateurs de cette réunion annuelle, à la fois un éloge et une critique : l'éloge, c'est que les conférences ont été généralement d'un intérêt réel; la critique, c'est que, de même qu'aux Congrès précédents qui ont eu lieu à Paris, la température de l'auditoire était aussi tiède que celle de l'hémicycle était étouffante. Cela tient très certainement à une tradition fâcheuse : la crainte de toute discussion improvisée.

A Nice, le Congrès de l'an dernier était vivant au possible, bien que les conférenciers fussent, en somme, moins renommés

peut-être que ceux de Paris. Et pourquoi? Simplement parce que la contradiction et la discussion — qui n'ont jamais cessé d'être courtoises — étaient plus qu'autorisées : elles étaient invoquées. C'est ainsi que cela se passe le plus souvent aussi à l'étranger. Chose singulière que cette méfiance de la discussion publique! Heureusement que nos organisateurs du Congrès sont gens d'esprit et de bonne volonté, et qu'ils se décideront certainement à adopter le seul moyen possible de donner une vie réelle à nos réunions nationales et internationales.

C. D.

NÉCROLOGIE

T.-L. DONALDSON

Un éminent architecte de la Grande-Bretagne, Thomas Leverton Donaldson, est mort à Londres, le 1er août dernier, à l'âge de 90 ans.

Donaldson était depuis de longues années associé étranger de notre Académie des beaux-arts, et appartenait à la plupart des académies d'architecture du monde. Son nom était connu de tous ceux qui pratiquent notre art ou s'y intéressent, son mérite hautement estimé par tous ses confrères.

C'est grâce à ses efforts que fut créé à Londres, il y a près de cinquante ans, l'*Institut des Architectes britanniques;* il eut l'honneur de donner par là l'essor à un mouvement général en faveur de l'art dans tout le Royaume-Uni. Peu après, l'Université de Londres lui confiait la chaire d'Architecture qu'elle venait de fonder.

D'une activité infatigable, que l'âge n'avait pu altérer, d'un commerce sûr et plein de cordialité, Donaldson avait, dans tous les pays civilisés, des amis qui ressentiront profondément sa perte.

LIVRES REÇUS

TROIS LIVRES ANGLAIS
QUI DEVRAIENT ÊTRE FRANÇAIS

Il y a des livres dont on se borne à annoncer la publication et sur lesquels il n'est pas bien utile d'appeler deux fois l'attention; il y en a d'autres sur lesquels il importe, au contraire, de revenir et qu'on doit analyser plus complètement, soit parce qu'ils contiennent d'importantes informations, soit parce qu'ils offrent en eux-mêmes quelque exemple à signaler et à suivre. Chose singulière, les trois ouvrages qui nous inspirent ces réflexions sont tous les trois d'auteurs anglais, qui aiment la France, qu'ils connaissent bien, et qui ont traité de matières qui auraient dû mettre en mouvement des plumes françaises.

De ces trois ouvrages, deux sont de beaux in-4°, illustrés de nombreux dessins; le troisième est un élégant in-8°, sans autres illustrations qu'un frontispice reproduisant la vue de la villa Médicis (Rome), d'après Baltard, suivi de la statue de Colbert, de Milhomme, dressée autrefois sur le pont de la Concorde et transportée, je crois, aujourd'hui, au palais de Versailles : deux sujets français. Ce dernier volume est de notre savant confrère M. W. White, secrétaire honoraire de l' « Institut des architectes britanniques ». L'un des in-4° est un « Memento » en l'honneur de l'éminent architecte décédé, Edmond Sharpe, dû à la collaboration des membres de l' « Association architecturale de Londres ». Ce volume nous a été adressé par M. Phœne Spiers, ancien élève de M. Questel, membre distingué de l' « Association » et un des artistes sur l'avenir desquels l'Angleterre peut compter pour le développement de son art national. L'autre in-4° est d'un amateur éclairé, qui réside en Algérie depuis une quinzaine d'années, et qui a publié chez Murray (de Londres) un excellent « Guide du voyageur en Algérie » et un « Guide autour de la Méditerranée », tous deux annoncés dans cette *Revue* et utiles à consulter par nos confrères : j'ai nommé le consul général de S. M. britannique en Algérie, le col. Playfair.

De quoi traitent ces trois volumes? C'est ce que nous allons dire, en rendant compte successivement de chacun d'eux.

1° *Le livre de M. White.*

1° DE L'ARCHITECTURE ET DES ÉDIFICES PUBLICS DANS LEURS RAPPORTS AVEC L'ÉCOLE, L'ACADÉMIE ET L'ÉTAT, TANT A PARIS QU'A LONDRES, par M. W. White, architecte, secrétaire honoraire de l' « Institut des architectes britanniques ».

Nous commencerons par le livre de M. W. White : *Architecture and Public Buildings, their relation to School, Academy and State, in Paris and London.*

M. W. White ouvre cette étude par une citation du grand Blondel, s'adressant à Louis XIV (1675), et qui exprime une vérité, naïve si l'on veut, mais profonde aussi : « Vous scavez, SIRE, que nous n'avons point d'amour pour les choses que nous ignorons (ceci eût pu être signé de M. de La Palisse), et qu'il fallait qu'on connût ce que vaut l'architecture pour l'estimer autant qu'elle le mérite. » Et, en effet, combien d'architectes mêmes ignorent encore ce que vaut leur art!

M. White a divisé son livre en sept chapitres traitant : le premier, de la fondation et du développement de notre Institut national de France; le deuxième, de notre École des beaux-arts; le troisième, des rapports, en France, de l'État et de l'Académie avec les édifices publics; le quatrième, de l'Académie royale des arts à Londres; le cinquième, du département ministériel de l'architecture et des travaux publics (en Angleterre), de son origine et de son histoire; le sixième est consacré à l'étude des améliorations proposées pour ce département; le septième et dernier donne un tableau analytique et critique de l'état actuel de la profession d'architecte en Angleterre.

On le voit, c'est une étude comparative, historique et critique, que M. White nous place sous les yeux; une étude comparative pour laquelle l'auteur semble avoir été tout particulièrement préparé, ayant vécu longtemps, tantôt à Paris et tantôt à Londres.

Sa conclusion sur les mérites respectifs de l'architecture dans les deux pays figure dès la deuxième page du livre : « Le contraste, dit-il, entre les monuments de Paris et de Londres est étourdissant, même en les regardant simplement d'un point de vue matériel et sans égard à des considérations esthétiques. D'un côté, éclatent avec évidence les preuves d'un esprit méthodique, d'un goût raffiné et d'habitudes soigneuses; de l'autre, celle de l'inexpérience, de la hâte et du désordre. Une surabondance de connaissances semble embarrasser les deux pays, mais à Paris la fantaisie exubérante se trouve contrôlée par un jugement discipliné par l'étude; tandis qu'à Londres elle n'est contrôlée ni physiquement ni moralement. »

Un peu plus loin, il ajoute : « Pendant un séjour de dix années que je fis à Paris, les autorités m'ont paru non seulement savoir toujours les changements que désiraient les Parisiens pour l'amélioration et l'embellissement de leur cité, mais savoir aussi obtenir ces embellissements pour eux; tandis que pendant un séjour à Londres, également de dix années, les autorités m'ont paru non seulement ignorer le désir dominant des habitants quant aux améliorations à y exécuter, mais se montrer parfaitement incapables de faire aboutir même les projets qu'ils avaient eux-mêmes conçus, projets jugés d'ailleurs, le plus souvent, inartistiques par les connaisseurs et peu satisfaisants par le public. »

Cependant, ne prenons pas les paroles de M. White trop à la lettre; c'est un artiste qui apprécie sympathiquement l'architecture et les architectes français, même notre administration, et qui, dans son chaud patriotisme national, s'irrite sans doute de voir l'Angleterre se laisser devancer par ses voisins, et lui lance son coup d'aiguillon pour la réveiller et la mettre dans la bonne voie : *Qui aime bien, châtie bien!* Ce n'est pas moins un fait très remarquable que cet hommage d'un architecte anglais, en tout point compétent pour en juger, qui apprécie ainsi favorablement nos institutions d'art après les avoir étudiées à fond, comme son

livre le démontre, non seulement en elles-mêmes, mais comparativement avec les institutions analogues de son pays.

Nous reviendrons certainement encore une fois sur ce livre, ne fût-ce que pour dire à nos lecteurs, d'après M. W. White, comment, en effet, sont nées en Angleterre et s'y sont développées les institutions d'art, celles particulièrement qui intéressent l'architecture. Si le plaisir de retrouver encore le livre de M. W. White nous est, en effet, réservé, comme nous l'espérons, nous profiterons assurément de l'occasion pour écrire aussi un huitième chapitre, qui manque à ce livre, que, par parenthèse, notre Académie aurait quelque avantage à faire traduire en français, sous son patronage. Ce huitième chapitre serait intitulé : Quelles sont les améliorations qu'il conviendrait d'introduire dans les institutions d'art existant en France, dans celles concernant l'architecture surtout, et quelles sont les institutions nouvelles qu'il serait désirable d'y créer?

Notre Académie se montrerait avisée si elle prenait toujours bonne note, pour le choix à faire de ses membres étrangers, des architectes éminents qui ont donné, *avant l'heure*, des preuves de leur connaissance sérieuse de notre pays, de ses artistes et de leurs œuvres, ainsi que de leur sympathie pour nous. M. White, que nous n'avons pas l'honneur de connaître personnellement, me paraît de ceux-là. M. Phœne Spiers ferait peut-être, lui aussi, un jour, bonne figure parmi les membres étrangers de notre Académie.

CÉSAR DALY.

(*La suite prochainement.*)

LES VOIES ASPHALTÉES DE BERLIN, par M. LÉON MALO, in-8°, 30 pages.

On a pu voir récemment la discussion qui s'est élevée au Conseil municipal de Paris sur une nouvelle concession de pavage en bois proposée par l'Administration. Quelques conseillers, craignant que l'on n'aille trop vite dans cette voie, voudraient attendre le contrôle d'une plus longue expérience, afin de pouvoir juger ce système de pavage avant d'en voir étendre l'application.

Pour tout le monde, le pavage en pierre et le macadam ont fait leur temps : il ne reste plus en présence, pour les villes, que l'asphalte et le pavé en bois. Quel est la valeur de ces deux sortes de revêtements?

C'est afin de répondre à une question si importante pour l'avenir de la voierie parisienne, que des hommes spéciaux ont été conduits à jeter les yeux autour d'eux pour rechercher et utiliser l'expérience d'autrui. Dernièrement, M. Barabant, ingénieur en chef de la voie publique, nous présentait le résultat de ses observations sur le pavage de Londres. C'est à Berlin que M. Malo est allé chercher, aujourd'hui, la solution du problème.

M. Malo semble avoir rapporté de son voyage d'étude la conviction que si l'asphalte a perdu, chez nous, quelque peu de son crédit, cela tient moins aux défauts inhérents à ce mode de revêtement, qu'à la manière, remarquablement défectueuse, avec laquelle il a été mis en œuvre à Paris, ces dernières années. A Berlin, où les plus grands soins ont été apportés à son exécution, l'asphalte se comporte parfaitement, et les Berlinois paraissent même le préférer au pavage en bois.

M. Malo conclut en disant que les deux systèmes de revêtements peuvent être employés avantageusement, pourvu que l'on réserve le pavage en bois pour les voies larges et aérées, et l'asphalte pour les rues étroites, « où le bois, avec sa nature spongieuse et sa propension à absorber l'humidité, pourrait, s'il était inconsidérément multiplié, causer de grands dommages à l'hygiène publique. »

Les raisons que M. Malo donne à l'appui de sa manière de voir paraissent bien étudiées. Nous engageons nos lecteurs à parcourir son intéressante brochure.

Éléments constants des PRIX *des travaux ordinaires de* CONSTRUCTION, par A. MÉGROT, conducteur des ponts et chaussées. — Petite brochure de 50 p., chez MM. André, Daly fils et C^ie^, successeurs de Ducher et C^ie^, ou chez l'auteur, à Cosne (Nièvre).

Ceux qui ont eu à établir des séries de prix d'un ouvrage ont dû certainement se rendre compte qu'il y entrait à la fois des éléments *variables* et des éléments à très peu près *constants*. Parmi les premiers, nous citerons : les prix de la main-d'œuvre, les prix d'achat des matériaux, les prix de transport à pied d'œuvre, etc.; parmi les seconds, le nombre d'heures que demande l'exécution d'un travail déterminé par un ou plusieurs hommes, par un ou plusieurs chevaux ; la quantité de mortier qui entre dans un mètre cube de maçonnerie, etc., etc. Il est clair que la besogne de l'établissement d'un sous-détail de prix serait singulièrement facilitée par un document qui donnerait les *constantes* dont nous parlons : il ne resterait plus alors qu'a leur appliquer les *variables*, pour arriver à établir rigoureusement ce sous-détail.

C'est ce document que M. Mégrot, en une petite brochure, nous fournit pour ce qui concerne : les *parcours, chargements, transports, terrassements, maçonneries, charpente en bois, couverture, carrelage et pavage.*

Dans une prochaine brochure, il publiera ce qui concerne : les *menuiserie, serrurerie, charpente métallique, peinture, vitrerie, tenture, etc.*

Nous sommes assuré d'avance de l'accueil qui est réservé à un ouvrage aussi utile ; la longue carrière de l'auteur dans l'administration des ponts et chaussées nous est, d'ailleurs, un sûr garant de l'exactitude des renseignements qu'il procure ainsi au monde des constructeurs.

ÉTUDE DU PROJET DE NOUVELLE LOI CONCERNANT LES LOGEMENTS INSALUBRES, par Léon DUBREUIL, architecte, membre de la commission technique de l'assainissement de Paris. — Brochure in-8° de 56 p. (Extrait du journal *le Bâtiment.*)

M. Dubreuil fait, dans cette brochure, la critique raisonnée du projet de loi déposé sur le bureau de la Chambre depuis le 20 avril 1883. Ce projet de loi, qui est certainement une amélioration sur la loi du 13 avril 1850, en est encore à être voté ; cependant le choléra, par sa récente invasion dans les villes de France les moins assainies et dans les quartiers de Paris les moins salubres, s'est chargé de démontrer trop cruellement la nécessité de la révision de cette loi de 1850. Nous croyons faire œuvre éminemment utile en recommandant la lecture de cette brochure qui donne le texte du nouveau projet de loi, et en critique sainement les dispositions.

MANUEL DES ENTREPRENEURS, par E. DESPLANQUES, entrepreneur de maçonnerie, ancien membre du tribunal de commerce de la Seine. Un volume in-8° de 700 pages, chez André, Daly fils et C^ie^.

Ce volume comprend les arrêtés de la préfecture de la Seine, réunis et classés par matières traitées dans ces divers arrêtés. Il est le troisième volume d'une série qui doit comprendre en tout quatre volumes. Le premier, déjà paru, traite des « Ordonnances de police » ; le deuxième, paru également, traite des modifications diverses apportées à ces ordonnances ; le troisième est celui dont nous essayons de faire un compte-rendu, et qui sera suivi d'un quatrième, traitant des « Lois, décrets et articles du Code ».

Tous ces volumes, et notamment le troisième, s'adressent non seulement aux entrepreneurs, mais encore aux architectes, ingénieurs et, en général, à tous ceux qui s'occupent de l'industrie du bâtiment. Les actes de l'administration préfectorale ont, en effet, subi des modifications successives, suivant les progrès réalisés dans l'art de bâtir ; de sorte que les arrêtés préfectoraux d'une époque annulent ou transforment certaines clauses des arrêtés pris antérieurement. On voit la difficulté de se reconnaître dans ce dédale. M. Desplanques a fort heureusement groupé les divers arrêtés par catégories de sujets traités. On a ainsi sous les yeux l'ensemble des mesures édictées sur un sujet déterminé, et il est facile d'en extraire la substance de la loi qui régit *actuellement* le point en question. Les recherches sont d'ailleurs rendues aisées par des tables des matières, faites suivant l'ordre chronologique, alphabétique, et par sujet.

Nous apprenons, au moment de mettre sous presse, que notre éminent collaborateur M. Édouard Corroyer vient d'être nommé inspecteur général des édifices diocésains, en remplacement de M. Ballu, décédé.

Nous sommes heureux de lui adresser ici toutes nos félicitations. Les fonctions dont il est désormais investi ne pouvaient être dévolues à de meilleures mains.

P. ANDRÉ, *gérant.*

CÉSAR DALY, *directeur, rédacteur en chef.*

PARIS. — IMP. C. MARPON ET E. FLAMMARION, RUE RACINE, 26.

A NOS ABONNÉS

Deux faits ont dû surprendre nos lecteurs habituels : l'absence d'Introduction à ce volume de la Revue, et le grand retard apporté à la publication de notre dernier numéro. Plus de huit mois de l'année se sont écoulés, en effet, et la Revue n'a encore publié que deux numéros doubles (quatre numéros simples), c'est-à-dire que, même avec le numéro double actuel (5-6), elle est encore en retard d'un numéro double.

Les deux faits s'expliquent par une même cause.

C'est que, dans le cours de cette année, une révolution s'est accomplie dans la « *Maison* » des éditeurs et propriétaires de la Revue. La *Maison* Ducher et Cie n'existe plus. Arrivée au terme légal de l'association qui l'avait créée, elle a dû liquider. Elle a aujourd'hui pour héritier et successeur la « *Maison* » nouvelle : André, Daly fils et Cie.

La transformation a été difficile. Il y a eu même des conflits judiciaires, terminés actuellement en faveur de la « *Maison* » nouvelle. Ces troubles momentanés ont abouti, finalement, au remplacement, comme gérant, de M. Ducher par M. Victor Daly *fils*, et à la nomination de M. Marcel Daly, ingénieur, comme *Sous-Directeur* de la Revue et de la Semaine des Constructeurs.

Ce dernier changement garantit un accord plus parfait que par le passé entre les deux journaux, fondés en vue de s'aider réciproquement et de se compléter mutuellement. Cet accord commençait à faire défaut : la Semaine tendait, en effet de plus en plus, depuis quelque temps, à devenir une doublure au lieu d'un complément de la Revue, au point de publier tel édifice déjà donné par celle-ci.

Désormais, une harmonie entière existera entre les deux recueils, chacun d'eux conservant son caractère propre, clairement limité et défini. Bien que se touchant par des points nombreux et se pénétrant même quelquefois, chacun sera cependant à la fois indépendant et différent de l'autre. C'est ainsi seulement, d'ailleurs, qu'ils peuvent être réellement complémentaires l'un de l'autre et se compléter l'un par l'autre.

La Revue, sauf d'importantes améliorations projetées, qui aboutiront surtout à augmenter encore le nombre et l'intérêt de ses *planches*, continuera d'être le recueil sérieux qu'on connaît, embrassant, dans ses trois premières sections, Historique, Théorique et Pratique, le champ entier de l'architecture. Sans en abuser, elle tendra aussi au développement des Hautes Études, à défaut desquelles l'enseignement de notre art reste sans base, et les efforts quotidiens des architectes, manquant de direction, risquent d'agir à faux.

Le grand intervalle de temps qui sépare les numéros successifs de la Revue, et son texte limité à une vingtaine de feuilles chaque année, lui interdisent toutefois d'être un journal des nouvelles de chaque jour, un miroir complet de tous les détails de la vie architecturale. Dans sa quatrième et dernière section (Mélanges), elle ne donnera donc que des *Chroniques* mensuelles ou bi-mensuelles. La Semaine des Constructeurs, au contraire, peut produire, dans ses cinquante-deux feuilles hebdomadaires de l'année, les nouvelles pour ainsi dire quotidiennes propres à intéresser ses lecteurs, et s'efforcera même de le faire mieux que par le passé. Avec la Semaine, on sera certain de connaître *immédiatement* l'ouverture des *Concours* et des *Expositions* publiques et les *Jugements* prononcés, les *Adjudications* de travaux, les progrès quotidiens des *Industries du bâtiment* et tout ce qu'il est important pour les constructeurs de savoir à bref délai.

Les premières sections de la Revue se composeront surtout de *Mémoires* résumant les connaissances nouvellement acquises. Elles feront la *synthèse* des faits récemment observés et recueillis, soit par la Semaine, soit par d'autres organes : journaux, revues, académies, etc., devançant ainsi et préparant le *Livre*, comme les *faits* donnés dans la Semaine et ailleurs devanceront et prépareront les *mémoires* de la Revue.

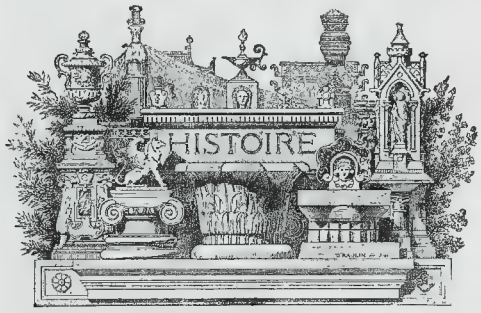
Le lecteur comprend sans doute, à cette heure, ce que nous entendons lorsque nous disons que les deux journaux, la Revue et la Semaine, formeront chacun une œuvre absolument *distincte* et *indépendante*, et qu'ils seront cependant *complémentaires* l'un de l'autre :

La Semaine, c'est surtout le recueil des *faits*, racontés au fur et à mesure qu'ils se produisent, et des réponses fournies à nos abonnés qui nous soumettent leurs embarras juridiques et techniques.

La Revue, c'est surtout la mise en œuvre des faits, sous forme de *mémoires*, après un contrôle sévère de leur exactitude. C'est une étude de ces faits dans leurs rapports nécessaires, pour en déduire les lois.

Viendra ensuite le Livre, dont la Semaine d'abord et la Revue ensuite auront été les avant-coureurs. Le Livre, c'est affaire à la maison André, Daly fils et Cie, qui entend n'éditer que des livres réellement utiles et bien faits, reconnus tels par un Conseil de spécialistes que nous organisons en ce moment (1).

César DALY,
Architecte,
Directeur de la Revue et de la Semaine.



LE PALAIS DES TUILERIES

(Planches 22, 23 et 24.)

Plusieurs des *planches* des derniers volumes de la *Revue* ont été consacrées à reproduire les plus intéressants fragments de l'ancien Palais des Tuileries, et nous en donnerons encore quelques-uns, déjà tout préparés. Nous avions voulu, d'abord, conformément à une constante habitude de la *Revue*, sauver seulement de l'oubli une partie des plus curieux souvenirs de notre architecture nationale; car nous n'avions nulle certitude, en ce moment-là, que la plupart de ces fragments précieux seraient finalement recueillis dans nos musées et jardins publics. Mais le concours de notre savant confrère M. Bruyerre, l'architecte le plus familier, croyons-nous, avec ce qui tient à l'histoire architecturale des Tuileries, en nous permettant de placer sous les yeux de nos lecteurs un récit des transformations successives du monument, récit remarquablement précis et compréhensif dans sa brièveté, est venu donner une valeur inattendue à nos gravures, et en fait mieux que de simples souvenirs arrachés du milieu des ruines Nous laissons donc ici la parole à notre savant confrère et collaborateur M. Bruyerre.

(*La Direction.*)

(1) La maison André, Daly fils et Cie enverra, comme spécimen, un numéro de la Semaine à tous les abonnés de la Revue qui en feront la demande. Ceux qui s'abonneront à la fois à la Revue et à la Semaine ne paieront les deux abonnements que :

A *Paris*, 54 fr.; dans les *Départements*, 61 fr.; à l'*Étranger*, 1re zone : 70 fr.; 2e zone : 79 fr.

HISTOIRE
DE LA
CONSTRUCTION DES TUILERIES

La construction du Palais des Tuileries a été commencée par Catherine de Médicis, en mai 1564, sur un terrain où avaient existé autrefois des fabriques de tuiles.

François Ier, qui semble avoir eu lui-même l'idée de construire une maison de plaisance sur ce point, avait acquis la plus grande partie du terrain en 1518; mais Catherine en compléta l'étendue par différentes acquisitions.

Philibert de l'Orme dressa, par les ordres de la reine et, pour ainsi dire, avec sa collaboration, un projet très important, dont le plan nous a été conservé par Jacques Androuet du Cerceau, qui en a fait trois planches dans le deuxième volume des *Plus excellents bastiments de France*, publié en 1579.

L'examen du plan, composé seulement de galeries, de grandes salles, de manèges, etc., fait voir qu'il ne s'agissait alors que d'élever des constructions destinées aux fêtes et cérémonies, le Louvre, dont les bâtiments manquaient d'étendue, ne permettant pas de déployer le luxe des fêtes que la reine rêvait de donner pour distraire la cour de ses fils.

Une tradition, rapportée par Mézeray, veut que Catherine ait abandonné la construction des Tuileries en 1572, effrayée par une prophétie annonçant qu'elle périrait sous les ruines d'une maison et mourrait auprès de Saint-Germain (les Tuileries étaient de la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois).

Ayant abandonné ses projets, elle aurait fait travailler depuis ce moment à l'Hôtel de Soissons.

De nombreux documents démontrent que si l'Hôtel de Soissons fut élevé à cette époque par J. Bullant et Potier, les travaux des Tuileries ne furent pas discontinués jusqu'en 1589, époque à laquelle le palais et ses jardins appartenaient encore à la reine.

Ces travaux marchaient avec une très grande lenteur, puisqu'en 1579, c'est-à-dire une année après la mort de Jean Bullant, qui avait succédé à Philibert de l'Orme, décédé en 1570, le rez-de-chaussée du Pavillon central (A du plan, *pl.* 22) et celui des galeries adjacentes (B, B′ et C, C′) était seul élevé et qu'à peine quelques travées du premier étage de la galerie B avaient été construites. (*Voir* les élévations de Ducerceau.)

Philibert semble donc n'avoir élevé que le Pavillon central (1), y compris le fameux escalier ovale qui en occupait la plus grande partie, et quelques travées des galeries et portiques à la suite, jusqu'à la corniche du rez-de-chaussée. Il aurait, en outre, construit les soubassements des deux Pavillons M et T et jeté quelques fondations des galeries perpendiculaires au bâtiment principal.

Le complément des galeries et portiques voisins et les trumeaux du premier étage seraient, par conséquent, l'œuvre de Jean Bullant.

De l'Orme avait aussi construit des écuries au nord du palais; elles occupaient, à peu près, l'emplacement actuel de la place des Pyramides et de la rue de Rivoli, depuis la rue Castiglione jusqu'au-delà du Pavillon Marsan.

Le rez-de-chaussée du Pavillon Médicis (M du plan) n'a pu être construit qu'après 1578; il ne serait même pas impossible que quelques travaux y aient été faits sous la Ligue; mais il ne fut pas élevé avant 1594, époque de l'entrée de Henri IV à Paris, plus haut que la corniche du rez-de-chaussée, et encore doit-on penser que la façade sur la cour ne fut achevée que sous Henri IV, puisque sa construction impliquait l'abandon du projet de Philibert de l'Orme.

Dès qu'il fut maître de Paris, Henri IV fit reprendre tous les travaux des bâtiments royaux et notamment ceux des palais du Louvre et des Tuileries, qui devaient être reliés entre eux par la petite et la grande galerie, à la suite de seize années de travaux non interrompus.

Les travaux des Tuileries furent donc continués avec une grande activité par Henri IV, et cinq années plus tard, c'est-à-dire en 1599, le roi avait fait achever la partie centrale du palais comprenant le Pavillon central, qu'il surmonta d'un dôme, les deux galeries B et C — cette dernière jusqu'au point H seulement —, qui furent couvertes par des toitures aiguës, et le Pavillon M, dont il construisit la façade orientale du rez-de-chaussée, le premier étage tout entier et un étage d'attique.

(1) La façade à l'est, dans laquelle ont été employés les différents marbres colorés, paraît seule n'avoir subi que peu de restaurations depuis la mort de Philibert de l'Orme; la porte centrale et la corniche au-dessus ont cependant été modifiées par Le Vau, en 1664.

Les galeries B et C et le Pavillon étaient décorés de lucarnes en pierre, séparées par des trumeaux surmontés d'acrotères, dont les statues et les riches découpures se détachaient sur de hautes toitures. Les portiques de l'ouest, restés inachevés, furent voûtés et surmontés de terrasses.

Un escalier de service E avait été construit en même temps que le Pavillon M.

Tous ces travaux avaient été dirigés par du Pérac.

Quoique le « grand dessein » de réunion des palais du Louvre et des Tuileries ait été formé par Henri IV, dès son entrée à Paris, la partie de la grande galerie comprise entre le Pavillon de Lesdiguières (J) et le Pavillon de Flore (F) ne fut pas entreprise avant 1601 ou 1602.

Les travaux nécessités par les gigantesques fondations qu'on fut obligé d'établir sur pilotis, presque dans le lit du fleuve, pour construire la plus grande partie de cette galerie et le Pavillon de Flore tout entier, furent longs, difficiles et n'atteignirent ce dernier pavillon qu'en 1607, époque où la première pierre en fut posée sur la plate-forme coiffant les pilotis.

Les deux ou trois premières travées de cette partie de la grande galerie, situées à l'ouest du Pavillon de Lesdiguières et établies sur un terrain plus résistant, furent d'abord achevées comme gros œuvre et complètement ravalées. Dès 1603 ou 1604, après que la construction de la galerie eut dépassé le fossé de Charles V, un escalier O, faisant saillie au nord de la galerie G, fut construit. Cet escalier permettait de communiquer du premier étage de la grande galerie avec le jardin planté, en 1600, entre l'ancienne contrescarpe (1) du fossé de Charles V et le Palais des Tuileries.

Le projet de la galerie à grands pilastres (2) et l'exécution des premières travées, à partir du Pavillon de Lesdiguières, semble avoir eu pour auteur Étienne du Pérac, mort en 1604.

La grande galerie fut achevée, de même que le Pavillon de Flore, en 1608 ou 1609. Enfin la galerie de Diane (D), décorée aussi de pilastres colossaux et formant le dernier tronçon de l'immense projet de réunion des deux palais, fut élevée de 1608 à 1610.

Jacques II Androuet du Cerceau, qui avait succédé à du Pérac, en 1604, fit continuer la grande galerie, éleva le Pavillon de Flore (F) et relia ce dernier au Pavillon Médicis par la galerie de Diane.

Le Palais des Tuileries resta à peu près dans l'état

(1) Jusqu'aujourd'hui cette décoration, composée d'un ordre corinthien colossal, a été critiquée par les uns et admirée par les autres, sans qu'on se soit rendu compte du motif qui avait fait adopter ce parti, imaginé dans le but de perdre les lignes du Louvre, qui se continuaient en grand nombre sur la grande galerie et ne pouvaient se raccorder avec celles des Tuileries, situées à des hauteurs très différentes.

(2) Celle-ci n'avait été revêtue de pierres qu'en 1581.

où il se trouvait en 1610, jusqu'à l'époque où Louis XIV y fit commencer de grands travaux, vers 1659.

Louis XIII n'y fit que quelques travaux d'entretien : en 1624, on dut réparer la grande salle, qui avait été atteinte quelque temps auparavant par un incendie, afin de pouvoir la faire servir à la réunion des États-Généraux de 1626.

On peut se rendre assez bien compte de l'état où se trouvaient les bâtiments des Tuileries, au milieu du XVII[e] siècle, en examinant la grande gravure en géométral de Jean Marot, exécutée vers 1650 (1); mais en tenant compte toutefois de ce fait, que Marot, suivant son habitude, s'est permis certains changements de détail, et, qu'en outre, pour compléter la symétrie, il a indiqué des bâtiments qui n'existaient pas à cette époque, notamment au point H de la galerie CC' jusques et y compris le Pavillon Marsan (K).

Les premiers travaux entrepris sous Louis XIV eurent pour objet de construire la « salle des commédies ou des machines », élevée de 1659 à 1664.

Le Vau, alors premier architecte du roi, fit achever la galerie C et son portique C'; puis il éleva, sur le soubassement établi par Philibert de l'Orme, le Pavillon T, qui contenait la salle de théâtre et la totalité du bâtiment S, où l'immense scène machinée par l'Italien Vigarani fut installée.

La construction de la façade occidentale de cette aile S, au nu de la façade occidentale du Pavillon T, devait entraîner forcément la reconstruction d'une façade symétrique en R, le long et à l'ouest de la galerie de Diane, et, par suite, la suppression de cet arrière-corps qui donnait tant de mouvement à la façade sur le jardin et rendait possible le raccordement de la fine architecture du Pavillon de Médicis avec l'architecture à grands pilastres de la galerie de Diane.

La salle des machines était à peine achevée que des projets, qui devaient modifier complètement l'aspect du palais, étaient adoptés et, dès le 10 février 1664, Le Vau faisait débarrasser le terrain pour l'exécution de ces projets.

Le Pavillon central, qui paraissait mesquin au milieu de cette grande étendue dominée par les énormes Pavillons de Flore et de Marsan, allait recevoir des adjonctions augmentant de beaucoup son importance en plan comme en élévation.

Une travée de chacune des galeries sur la cour allait être annexée à ce Pavillon (2); sur le jardin, la façade de l'ancien Pavillon, qui était à l'alignement des galeries, allait être reportée en avant des portiques, dont deux travées allaient être annexées au nouveau Pavillon.

En élévation, on allait faire un premier étage décoré d'un ordre corinthien de même hauteur que l'ordre du premier étage du Pavillon Médicis, un deuxième étage d'ordre composite allait surmonter l'ordre corinthien du premier étage et un attique, surmonté lui-même d'une toiture en dôme sur plan carré, allait couronner le tout.

Le fameux escalier de Philibert de l'Orme fut alors détruit et remplacé par un escalier à double révolution, construit tout à côté du Pavillon central, dans l'aile nord sur la cour (L du plan).

Les lucarnes et les acrotères des ailes B et C et des Pavillons M et T furent détruits, et un étage d'attique, surmonté de balustrades et cachant les toitures, fut établi sur ces bâtiments, au niveau des corniches de l'ordre colossal; une façade fut construite à l'ouest de la galerie de Diane; le Pavillon Marsan (K), avec arrachement (P) d'une galerie, qui devait être continuée plus tard par Napoléon I[er] en NN, fut élevé; enfin, les bâtiments M, T, R, D, S et K, furent surmontés de toitures à la Mansard.

Des appartements pour le souverain et la cour furent disposés dans le Pavillon Médicis, l'aile B, l'annexe R construite en avant de la galerie de Diane et le Pavillon de Flore. Enfin, le Pavillon central, agrandi, ne comprit, au premier étage, qu'une seule salle, dite « salle des Gardes. »

Ces appartements furent décorés avec une grande magnificence par les premiers artistes du temps.

Une chapelle avait, en outre, été construite dans l'aile C, entre l'escalier neuf et le théâtre.

En 1667, ces travaux étaient à peu près terminés; car à cette époque la cour vint de Versailles pour habiter les Tuileries.

L'aspect du palais était à peu près celui que nous avons connu avant 1871, au moins sur la cour. La façade sur le jardin reçut seule quelques modifications sous Louis-Philippe et sous Napoléon III. Nous voulons parler des constructions élevées sur les portiques de la façade occidentale, qui eurent pour effet de rendre le palais plus commode, mais aussi, nous l'avons dit déjà à propos de la disjonction du bâtiment R et du doublage de la galerie de Diane, d'ôter à la façade sur le jardin ce qui restait du mouvement qu'avaient voulu lui donner les grands architectes de la Renaissance.

A partir de 1682, la cour alla se fixer définitivement à Versailles, et jusqu'à la Révolution le palais des Tuileries resta inhabité, si ce n'est à de rares intervalles.

En 1715, après la mort de Louis XIV, son jeune successeur habita quelque temps les Tuileries; en

(1) Cette gravure a été publiée de nouveau, un siècle plus tard, dans l'*Architecture française*, de Blondel.

(2) On remarquera que, sur cette façade, pour le mettre en harmonie avec les bagues et assises de marbre de Philibert de l'Orme, Le Vau y a employé des colonnes en marbre.

1719, quelques travaux ayant été reconnus nécessaires, le roi habita le Louvre, puis enfin l'abandonna pour toujours en 1722.

De 1738 à 1742, Gabriel, alors premier architecte du roi, fit construire en U un escalier, dit « escalier de la Reine. »

Vers 1740, la salle des Gardes fut concédée à la Société olympique pour y donner des concerts publics. Cette société resta en possession jusqu'en 1789.

En 1787, un incendie ayant détruit en grande partie le Pavillon de Flore, des travaux considérables y furent exécutés. La reine Marie-Antoinette profita de cette circonstance pour faire disposer, dans son rez-de-chaussée, des petits appartements destinés à lui servir de pied-à-terre quand elle venait de Versailles à Paris.

La salle de théâtre fut affectée à l'Opéra en 1763; en 1770, la Comédie-Française y donna des représentations; enfin, les Italiens l'occupèrent en 1790 et 1791.

On sait que Louis XVI et sa famille furent ramenés de Versailles à Paris après le 10 août 1792. Ils furent gardés à vue aux Tuileries, entièrement démeublés et dont les bâtiments avaient été affectés aux logements et ateliers de différents artistes qui durent déménager.

Le 14 septembre 1792, l'Assemblée nationale, qui siégeait au Manège des anciennes écuries, décida que le Palais des Tuileries, sous le nom de « Palais national », deviendrait le local affecté à son service. L'intérieur de la salle des machines fut détruit et transformé en salle des séances. C'est le 10 mai 1793 que la première séance de la Convention, qui avait succédé à l'Assemblée nationale, eut lieu dans la nouvelle salle (1).

Le Pavillon Marsan reçut le nom de « Pavillon de la Liberté »; le Pavillon central devint le « Pavillon de l'Unité », et le Pavillon de Flore fut nommé le « Pavillon de l'Égalité. »

Le Comité de Salut public avait été installé en R, dans l'annexe que Louis XIV avait ajoutée à la galerie de Diane et dans une partie du Pavillon de Flore.

Tout le gouvernement de la France a donc été concentré, de 1793 à 1795, dans l'ancien palais des Tuileries.

Avant le 18 brumaire, le Conseil des Cinq-Cents prit possession de la salle des séances de la Convention.

Après cette époque, le général Bonaparte fixa le siège du gouvernement aux Tuileries, et un peu plus tard la salle des Gardes devint la salle des Maréchaux.

Napoléon fit presque aussitôt détruire la salle de la Convention, sur l'emplacement de laquelle un nouveau théâtre fut édifié par Percier et Fontaine, qui firent aussi construire l'aile de la rue de Rivoli (NN) jusque vers la rue de Rohan.

De 1806 à 1809, on éleva l'arc de triomphe du Carrousel (V), et la grille dite « des Six-Boules », qui existe encore en partie aujourd'hui, y fut placée pour séparer la cour de la place du Carrousel.

Louis XVIII et Charles X habitèrent les Tuileries de 1815 à 1830. Louis XVIII se borna à faire placer par Fontaine sur la terrasse, au nord du Pavillon central en C', une galerie en bois, peinte en coutil, pour faciliter l'accès de la chapelle et du théâtre, dont l'accès ne pouvait avoir lieu qu'en passant par l'escalier L, que ce prince podagre ne pouvait monter. Il fit aussi continuer trois travées de la galerie de Rivoli (Q).

Les emblèmes républicains et impériaux furent effacés presque partout. La sculpture de l'arc de triomphe fut aussi modifiée.

Louis-Philippe vint demeurer aux Tuileries le 1er octobre 1831. Il éprouva quelques difficultés à y loger sa nombreuse famille, dont une partie dut occuper le Pavillon Marsan, qui n'avait aucune communication avec le reste du palais. La circulation dans l'aile, au nord du Pavillon central, étant obstruée par la chapelle et le théâtre, Fontaine fut chargé d'étudier de nouvelles dispositions, qui furent presque aussitôt mises à exécution. L'escalier et la chapelle de Louis XIV furent détruits, et un autre escalier fut installé dans le portique C', au nord du Pavillon central, ce qui entraîna le remplacement de la galerie de bois de Louis XVIII par une galerie de pierre surmontée d'un attique se raccordant avec les pavillons adjacents.

La chapelle fut reportée sur le jardin dans le Pavillon T.

C'était un nouveau coup porté au palais, car la galerie en bois de Louis XVIII avait un caractère provisoire que n'avait pas la nouvelle construction (1).

C'est à cette époque que la plupart des allèges des fenêtres du palais furent enlevées et qu'on posa en avant de la plupart des baies ces balcons en fonte de fer, qui sont peut-être les premiers essais de ce système économique si répandu depuis cette époque.

En 1848, le palais fut transformé en Invalides civils. En 1849, l'Exposition des beaux-arts eut lieu dans les grands appartements.

En 1852, lorsque Louis-Napoléon, Président de la République, voulut habiter le palais, des réparations y furent faites par Visconti et Eugène Lacroix, qui avaient remplacé le vieux Fontaine.

(1) Le projet de cette salle des séances était l'œuvre de l'architecte Vignon, mais l'architecte de Gisors s'empara du projet, qu'il exécuta, malgré les protestations de son auteur. Percier fut le premier inspecteur des travaux.

(1) De nombreuses protestations contre cet acte de vandalisme furent publiées, mais sans succès.

C'est en 1858 que la terrasse située au midi du Pavillon central en B', fut détruite par Lefuel, que les cabinets de l'empereur furent installés par cet architecte dans le rez-de-chaussée, et qu'il construisit les salons de l'impératrice au premier étage et les atours de la souveraine dans l'attique.

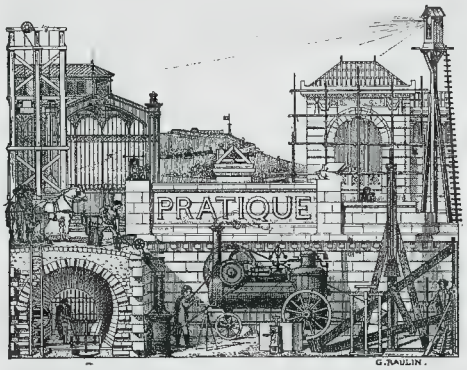
La reconstruction du Pavillon de Flore et de la grande galerie (partie à grands pilastres) fut entreprise en 1860 et continuée jusqu'en 1870.

Au 4 septembre 1870, le palais fut dégarni et on y installa les ambulances.

Enfin, le 23 mai 1871 le palais fut incendié.

L.-C. Bruyerre,
Architecte du gouvernement.

(*La suite prochainement.*)



COMPTOIR D'ESCOMPTE

RUE BERGÈRE, A PARIS

Par M. Ed. Corroyer, architecte du Gouvernement.

(Planches 52 à 56 du vol. XLI, et 12 et 13 du vol XLII.)

Distribution générale de l'édifice. — Dans les derniers articles déjà publiés sur le *Comptoir d'escompte*, nous n'avons indiqué que d'une manière sommaire la distribution générale de l'édifice. Nous y revenons aujourd'hui.

Les bâtiments du Comptoir d'Escompte se composent, nous l'avons vu, d'un sous-sol, d'un rez-de-chaussée et de deux étages; le plan de l'édifice lui-même est irrégulier.

Avec la planche 53-54 (*Vol.* XLI) sous les yeux, et qui donne le plan de l'édifice, pénétrons, si vous le voulez bien, par l'entrée principale, rue Bergère. Laissons à droite la loge du concierge et le poste des gardiens. Voici la grande salle vitrée; c'est ici que se tient le public; sur le pourtour sont groupés les services avec lesquels il entre le plus souvent en relation. La caisse principale se trouve au fond du « hall », et tout autour règnent des bureaux. Avez-vous un versement à faire, un titre à vendre, un ordre de bourse à donner? Lisez l'inscription au-dessus de cette « stalle », à votre droite, ou bien encore celle-ci, à votre gauche, et voilà votre affaire; car le Comptoir d'Escompte, bien que les opérations « d'escompte » forment son but principal, n'en est pas moins une *banque* dans toute l'acception du mot.

Pour arriver au premier étage, il faut prendre l'escalier d'honneur, qui se trouve à gauche, au fond de la salle vitrée, à moins que vous ne préfériez l'ascenseur. Jetons pourtant, avant de monter, un coup d'œil sur la cour d'honneur, entourée de bureaux, qui s'étend derrière le « hall » vitré, et s'ouvre, par deux entrées sous voûtes, sur la rue Sainte-Cécile prolongée. C'est là qu'arrivent les lingots d'or ou d'argent, et un petit treuil sert à les descendre dans les caves.

Le service de la Direction est au premier étage. Les diverses salles qui lui sont affectées : cabinets des directeurs, salles et salons des commissions, grande salle du Conseil, etc., sont disposées de façon à communiquer facilement entre elles, tout en restant indépendantes les unes des autres. Elles ont également, par l'escalier d'honneur dont nous venons de parler, un large accès vers la grande salle. Le plan du premier étage (*pl.* 53-54) permet de voir aussi la facilité avec laquelle les directeurs peuvent, par des dégagements fermés au public, se soustraire à la visite des fâcheux.

Nous devons féliciter l'architecte sur la manière dont il a traité l'ornementation de ces diverses salles réservées au haut personnel du *Comptoir d'Escompte* : c'est d'une sobriété d'ornementation voulue, qui ne laisse pas que de montrer la richesse sous le large confortable dont elles sont munies.

Les étages supérieurs (2e et 3e étages) sont consacrés aux services divers de la comptabilité, de l'escompte, du contentieux, etc., etc.

— *Appréciation d'ensemble; nature des matériaux; noms des principaux artistes et des entrepreneurs.* — On peut voir sur nos plans (toujours *pl.* 53-54) combien la surface réservée au *Comptoir d'Escompte* est restreinte : il paraît étouffer entre les maisons particulières qui l'étreignent des deux côtés. Ces mêmes plans montrent que l'axe du terrain cédé à l'architecte ne coïncide pas avec l'axe de la rue Rougemont qui fait face à l'établissement financier. De là, la nécessité de ne pas faire coïncider l'axe de la grande salle avec celui de l'entrée principale. Il en résulte que l'on aborde cette salle par un des angles; mais c'est justement à cet angle que se trouve le point perspectif le plus favorable, et c'est de là que l'on peut le mieux juger l'ensemble de cette nef

de grand caractère. Les détails d'ornementation y sont traités avec un goût que l'on peut apprécier d'après notre *planche* 55-56 du vol. XLI, et peut-être encore mieux sur la perspective de la *planche* 12 que nous donnons aujourd'hui. On sera certainement frappé de l'effet pittoresque produit par le plafond vitré qui éclaire la grande salle. Le vitrage, au lieu d'être formé, comme d'ordinaire, par des vitres planes, se compose d'une série de polyèdres supportés sur de légers fers, polyèdres dont les facettes, pareilles à d'énormes diamants, reflètent la lumière dans tous les sens.

Les fers à vitrage, qui n'auraient pas pu supporter le plafond vitré sur une aussi grande portée, sont suspendus, de distance en distance, à des tiges métalliques, fixées elles-mêmes aux arbalétriers et aux pannes du comble vitré ordinaire qui surmonte ce plafond. Vues du troisième étage, qui se trouve compris entre le comble et le plafond vitré, ces tiges, multipliées comme les arbres d'une forêt et terminées à leur pied par des sortes d'alvéoles cristallines, offrent un spectacle singulier, très curieux à voir. Notre *planche* 55-56 (vol. XLI), quelque fidèle à la réalité qu'elle soit, ne donne qu'une idée incomplète de ce fourmillement de fers qui se projettent dans tous les sens les uns sur les autres

La *planche* 13 montre la vue perspective de l'escalier d'honneur. Contrairement à ce qui arrive d'habitude, le dessin est, ici encore, inférieur, comme aspect, à la réalité. La coloration chaude des murs et des colonnes de marbre de la galerie supérieure, les brillantes mosaïques qui ornent les parois verticales de cette galerie, les verres circulaires par où s'échappe la lumière, simulant à l'œil une multitude de cristaux où se jouent les couleurs de l'arc-en-ciel, la justesse des proportions de cet ensemble, tout contribue à rendre singulièrement intéressant ce point du *Comptoir d'Escompte*, et nous ne pouvons qu'engager nos lecteurs à l'aller voir.

N'oublions pas, en sortant, après avoir remonté de quelques pas la rue Rougemont, de nous retourner vers le pavillon de la façade, surmonté de son élégant campanile : il est digne de fixer les regards. On remarquera, sous le grand arc, au-dessus de la travée centrale du vestibule, la statue de la Prudence, symbole des opérations sans *alea*, que le *Comptoir* exécute pour son compte, car cet établissement ne *joue* pas : il peut manquer de gagner; mais, de par ses prudents statuts, il ne peut jamais perdre. De chaque côté du fronton, sont placés le Commerce et l'Industrie, dominant les cinq parties du monde, qui sont représentées par des têtes en mosaïque caractéristiques de chacune d'elles. La *planche* 52 (vol. XLI) donne une vue géométrale de cette façade, à une échelle assez grande pour qu'on en puisse saisir suffisamment les détails. Nous y renvoyons les lecteurs qui n'auront pas eu l'occasion de visiter le *Comptoir d'Escompte*.

— Les murs du sous-sol, reposant sur un massif en béton de 1 mètre d'épaisseur, sont construits en pierre de Souppes, meulière et brique; ceux du rez-de-chaussée et des étages, en pierre de Corgoloin. Les colonnes du vestibule et de la grande salle sont en granit de Bretagne; elles ont été taillées sur carrière, tournées et polies à Paris. Les piles, les arcs et les corniches sont en pierre de Larrys (Yonne), sauf les piles intermédiaires de la grande salle, qui sont en Echaillon poli. Les grandes figures de la façade ont été sculptées sur pierre de Tercé.

Les murs d'échiffre, les emmanchements, les balustrades, les bases et les chapiteaux des colonnes du grand escalier sont en Corgoloin poli; les fûts des colonnes, en granit d'Écosse, ont été tournés et polis à la carrière.

Les vitraux d'art, le plafond de la grande salle, etc., sont l'œuvre de M. Édouard Didron. M. Villeminot s'est chargé de la sculpture ornementale, qui, malgré la sobriété de son rôle, ne manque pas d'une vigoureuse ampleur. M. Aimé Millet, enfin, a exécuté les deux figures qui ornent le fronton de la façade, ainsi que la « Prudence » qui surmonte le portique d'entrée et décore si bien le grand arc sous lequel elle est assise; le nom du sculpteur suffit à l'éloge que méritent ces trois spécimens de son rare talent.

Les principaux entrepreneurs qui ont collaboré à l'œuvre de M. Corroyer sont : MM. Riffaud, pour la maçonnerie; Moisant, pour la serrurerie et la charpente en fer; Mesureur et Monduit, pour la couverture et la plomberie; Eugène Cuau, pour le chauffage et la ventilation.

Les mosaïques ont été exécutées par M. Facchina, sur les cartons de M. Lameire; les dessins en avaient été fournis par M. Corroyer.

ÉCOLE DE FILLES ET ÉCOLE MATERNELLE

AVENUE DU ROULE, N° 50, A NEUILLY-SUR-SEINE

Par M. Éd. GUIARD, architecte.

(Planches 15 à 17.)

Le terrain sur lequel est édifié ce groupe scolaire avait été primitivement acquis par la ville de Neuilly pour y construire son « Hôtel de Ville ». La trop grande superficie de cet emplacement, pour le monument qu'on

avait en vue, a permis d'en réserver une partie pour l'établissement d'une école de filles de 300 élèves et d'une école maternelle pour 200 enfants.

Comme notre plan l'indique (*pl.* 17), ce terrain présente la forme d'un trapèze. Les constructions s'élèvent sur trois côtés seulement, le quatrième, en facade sur le boulevard d'Argenson, étant occupé par des jardins.

Le groupe scolaire comprend deux parties bien distinctes : à gauche, quand on regarde la façade qui donne sur l'avenue du Roule, l'école des filles; à droite, l'école maternelle, cette dernière moins importante en étendue que la première. On accède à l'école des filles par un pavillon d'angle, qui contient, à rez-de-chaussée, le logement du concierge, le parloir, etc. (voir la légende sur la *planche* 17), et, au premier étage, le logement de la directrice. Même disposition d'entrée pour l'école maternelle, avec quelques modifications dans la distribution des pièces du pavillon d'angle correspondant. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la légende de notre *planche* 17, pour comprendre le plan général de l'édifice.

Sauf les deux pavillons d'angle, qui ont un étage, le reste de la construction n'a qu'un rez-de-chaussée. La circulation de plain-pied que l'on obtient donc, entre les classes diverses, ainsi qu'entre les classes et les préaux, facilite la surveillance, assure l'ordre dans les services et supprime la fatigue qu'entraînent les escaliers. En outre, le peu de hauteur des bâtiments et la superficie, relativement considérable, sur laquelle ils se développent, permettent à l'air de circuler partout avec facilité, conformément aux règles d'une hygiène bien entendue. De pareils avantages ne sont pas à négliger. Le manque d'espace ne permet pas toujours aux architectes, malheureusement, d'en tenir un compte suffisant dans les édifices analogues. Nous ne pouvons que féliciter la ville de Neuilly d'avoir compris ces nécessités de l'hygiène, et d'avoir su s'imposer des sacrifices en conséquence.

D'une manière générale, l'aménagement des classes paraît bien ordonné. Les plans ont été calculés en vue de donner satisfaction aux programmes adoptés par la ville de Paris, pour le chauffage, l'éclairage et la ventilation. Nous ne sommes donc pas surpris que M. Guiard ait reçu, sur ce point, l'approbation de ceux mêmes qui surveillent, tous les jours, le fonctionnement de cet établissement scolaire.

L'ensemble de la construction est d'un aspect original et fort agréable. A Neuilly, du moins, les enfants, en entrant à l'école, ne s'imagineront pas qu'ils vont en prison. Nous ne saurions trop recommander pour les écoles un aspect de tranquillité douce et gaie. M. Guiard y a pensé et il a donné un bon exemple.

Nous présentons, en perspective, la façade sur l'avenue du Roule (*pl.* 15-16).

La maçonnerie est en pierre de taille et moellon piqué; la charpente, en fer; la couverture, en tuiles à emboîtement; le chéneau, en terre cuite.

La superficie totale du terrain est de 3.650 mètres, dont 1,500 pour les constructions et 2,150 pour les préaux découverts et les jardins.

La dépense s'est élevée à 332,640 fr. 35, décomposée comme suit :

Terrasse et maçonnerie.	156,863fr 99
Charpente (bois et fer).	41,967 84
Couverture et plomberie. . . .	30,001 34
Menuiserie.	44,471 52
Serrurerie.	16,914 71
Peinture et vitrerie.	6,432 30
Pavage et bitume.	7,755 65
Fumisterie	8.656 89
Carrelage, céramique.	1,339 45
Divers (gaz, eau, appareils de vidange, etc.).	2,396 64
Total	316,800fr 33
Honoraires de l'architecte 5 0,0.	15.840 02
	332,640fr 35

Le prix du mètre carré de construction ressort, par suite, à 221 fr. 76. Le prix de revient par enfant (500 enfants) est porté à 665 fr. 28.

Les noms des principaux entrepreneurs qui ont collaboré à l'œuvre de M. Guiard sont : MM. Bacquey, pour la terrasse et la maçonnerie; Baillet-Réviron, pour la charpente; Chassagne, pour la couverture et la plomberie; Gambon, pour la menuiserie; Mégissier, pour la serrurerie.

MONUMENT DU COLONEL FLATTERS

AU PARC DE MONTSOURIS, A PARIS

Par M Ed. Singery, architecte.

(Planche 23.)

En ce moment le monument de Gambetta se construit à la place du Carousel, et l'on vient d'inaugurer celui de Chanzy, sans parler de la souscription ouverte pour le tombeau qui doit perpétuer la mémoire de Courbet. On a élevé, il y a quelques jours aussi, la statue de Voltaire, à côté de l'Institut, et mis au concours la statue de Rousseau. Comme on le voit, ni les anciens, ni les contemporains qui ont illustré le pays ne sont oubliés. Pouvait-on ne pas songer au colonel

Flatters, le chef de la mission massacrée par les Touaregs le 16 février 1881? Il était juste de consacrer, d'une manière durable, la mémoire de ce pionnier de la civilisation, dont la triste fin a si vivement ému tous les cœurs français. La Ville de Paris s'est honorée elle-même en accédant au désir, exprimé par la veuve de l'infortuné savant et soldat, de lui élever un monument commémoratif dans la capitale même.

C'est comme ami de la famille que M. Ed. Singery, architecte, fut choisi par Mme veuve Flatters pour dresser un projet qui fut envoyé à la Ville, et pour l'exécution duquel était faite, en même temps, une demande de concession de terrain.

Le Conseil municipal, dans sa séance du 13 février 1882, statuait sur le vœu présenté par Mme veuve Flatters et autorisait l'exécution, aux frais de la veuve, dans le parc de Montsouris, du monument destiné à perpétuer la mémoire du colonel Flatters et de ses compagnons, martyrs, comme lui, de leur amour de la science et de la grandeur de leur pays. La Ville prenait à sa charge l'établissement du terre-plein et de l'escalier d'accès au monument.

L'examen de la composition de M. Singery montre qu'il a voulu imprimer à son œuvre un caractère simple et sévère. Sur un large soubassement se dresse une stèle de forme quadrangulaire, qui porte une plaque de bronze sur laquelle sont gravés les noms des compagnons de Flatters : Masson, capitaine d'état-major; Guiard, médecin major; Béringer, ingénieur des travaux de l'État; Roche, ingénieur des mines; Santin, ingénieur des arts et manufactures; de Dianous, lieutenant; Dennery, Pobéguin, Brame, sous-officiers.

Au-dessus, et pour bien accuser la destination du monument, l'artiste a reproduit, dans un médaillon accompagné d'une branche de laurier, les traits du chef de la mission. Enfin, presque à la hauteur du regard, sont gravées sur les quatre faces, et entourées de couronnes de lierre, des inscriptions honorifiques. Nous citerons seulement celle que porte la face principale : « *Pour la France ils ont affronté les périls et la mort.* »

Tout cet ensemble est grave et modeste, comme il convient à un pareil édifice : point de sculptures sur la pierre; seulement quelques ornements de bronze. La plaque portant les noms en lettres dorées, le médaillon et la palme, motifs principaux, sont également en bronze, rehaussé de quelques dorures, ce qui fait ressortir ces objets avec l'importance qui leur est due. La sphère qui couronne le tout symbolise, sans doute, le monde terrestre et ces régions, encore à peu près inexplorées, à travers lesquelles Flatters avait tenté d'ouvrir une voie nouvelle à la civilisation.

Le monument est en pierre de Givet; la maçonnerie souterraine repose sur un massif en béton. La dépense a été de 14,823 francs, ainsi répartis :

Maçonnerie en pierre de Givet, taillée à la carrière, et transport.	4,128 fr.
Terrassement, fouilles, massif en béton, pose, montage de la pierre.	3,768
Modèle pour les ornements, plaques, médaillon et palme	1,250
Fonte en bronze des ornements, plaques, médaillon et palme, avec ciselure, bronzage et dorure	1,898
Trous et scellements	228
Agrafes en cuivre	77
Charpente en bois pour échafaudages, et grille d'entourage en fer	2,700
Peinture et dorure	550
Sculpture pour médaillon à l'effigie du colonel	200
Levé du plan du terrain	24
Ensemble.	14,823 fr.

LA VEREINSBANK (MAISON DE BANQUE)

A STUTTGARD (WURTEMBERG)

Par M. Ad. Gnauth, architecte.

(Planches 26 et 27)

Cette maison de banque, à laquelle nous consacrons dans notre *Revue* deux planches de détails, a été construite à Stuttgard en 1872, par M. Ad. Gnauth, un des architectes éminents de l'école allemande contemporaine. Né à Stuttgard en 1840, cet artiste, après avoir passé en Italie plusieurs années, pendant lesquelles il étudia particulièrement les maîtres du XVIIe siècle, fut appelé comme professeur à l'école de Stuttgard. Mais d'importants travaux qui lui furent confiés le forcèrent bientôt à quitter l'enseignement. En 1872, il construisait la *Vereinsbank* et deux grandes villas, dont l'une, la villa *Siegle*, est une somptueuse demeure privée. Plus tard, il édifia plusieurs tombeaux remarquables. D'un voyage qu'il fit ensuite en Égypte, il rapporta un goût prononcé pour la somptuosité ornementale de l'Orient, comme en témoignent, parmi ses dernières œuvres, les décorations intérieures du palais Cramerklett à Munich, et de l'Exposition de 1882 à Nuremberg. Chargé enfin de dresser le projet d'un palais à construire à New-York, avec des ressources financières en quelque sorte illimitées, Ad. Gnauth put donner un libre essor à son imagination fastueuse. Mais, l'année dernière, la mort surprit l'artiste avant

l'exécution de ce projet, dont les dessins étaient pleins d'une exubérante originalité.

Le Vereinsbank est un édifice dont la façade, élevée de quatre étages et surmontée d'une toiture plate à corniche saillante, offre plutôt l'aspect d'un palais appartenant à la Renaissance italienne, qu'elle n'évoque dans l'esprit du spectateur l'idée d'un établissement financier.

La *planche* 26 montre l'élévation de la porte d'entrée — placée dans l'axe de la façade — et de la fenêtre à balcon qui la surmonte. Cette porte est flanquée de pilastres affectant la forme de consoles dans leur partie supérieure. L'entablement qui la couronne a sa frise bombée : réminiscence, d'après les uns, des derniers siècles de l'art antique, remise en honneur surtout par Palladio ; mais simple épannelage de la pierre, suivant d'autres, réservant le relief nécessaire pour la sculpture ornementale.

Le premier étage est percé de neuf fenêtres, dont les détails sont entendus avec goût. Comme cela se pratiquait fréquemment en Italie aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, ces baies sont alternativement carrées et surmontées de frontons triangulaires. Cette différence donne de la variété à l'ensemble, sans en détruire l'unité et l'harmonie. Les fenêtres à fronton triangulaire ont leurs chambranles accompagnés de figures à gaîne, formant pilastres et imprimant à cet étage un caractère de grande richesse. Les modèles de ces figures ont été fournis par le sculpteur Fr. Stieger, que la mort a de même tout récemment frappé.

Huit de ces gaînes, ornées de têtes de lion, sont représentées, à grande échelle, sur la *planche* 27. Les figures sont toutes différentes d'aspect et d'un modelé vigoureusement accentué.

Des bossages arrondis, très saillants, donnent au rez de chaussée un aspect de solidité que justifie son rôle de soubassement. Au premier étage, l'appareil est accusé par des bossages à chanfrein, de saillie beaucoup moindre, et traités avec plus de finesse.

Nous signalons enfin à l'attention du lecteur, la porte, à double vantail en fer forgé et ajourée dans la presque totalité de sa hauteur.

VILLA A CHATOU

Par M. Ed. Singery, architecte.

(Planches 28, 29 et 30.)

L'habitation luxueuse dont nos *planches* 28, 29 et 30 représentent une vue perspective, les plans, la coupe et une élévation postérieure, est-elle bien, comme l'indique le titre que nous avons dû lui donner ici, une *villa* dans le sens propre qui semble s'attacher ou plutôt que nous voudrions voir attacher à ce mot?

Notre Directeur a déjà dit (vol. XXV, *col.* 155) que le mot *villa* désigne, dans le langage ordinaire, « la maison de campagne de l'homme riche qui ne redoute ni un peu d'ostentation, ni un peu de mise en scène et de luxe extérieur » ; la *villa* se distingue par là du *cottage*, aux formes plus simples et en même temps plus libres. Toutefois, si nous sommes disposé à donner ce nom aux habitations de campagne d'une certaine importance, où domine souvent le principe de la régularité architecturale, nous voudrions aussi retrouver dans la *villa* un peu de cette simplicité qui convient si bien au repos loin des villes, lorsqu'on veut sentir le chez soi, le *home* anglais.

Nous constatons avec regret l'existence de ce courant qui entraîne généralement aujourd'hui les riches propriétaires de *villas*, à faire de ces habitations des objets de parade, de véritables décors de théâtre, des palais en miniature. Ces réserves faites, étant donné d'ailleurs que l'architecte doit le plus souvent et avec raison se plier aux fantaisies du client, nous nous empressons de reconnaître les qualités qui distinguent l'œuvre de notre éminent confrère.

Cette habitation, de grande importance, puisqu'elle occupe une superficie d'un peu plus de 300 mètres, se compose de trois étages et d'un sous-sol.

Le sous-sol comprend : la cuisine avec garde-manger, la salle à manger des domestiques, deux caves, la fosse et le calorifère servant au chauffage de toute la maison. On peut accéder au sous-sol, soit par un escalier intérieur débouchant au rez-de-chaussée, près de l'office, soit par un escalier donnant directement sur le jardin et spécialement destiné aux domestiques et aux fournisseurs. Sur la *planche* 29, se voit la porte basse, à double vantail, qui ferme cette dernière issue. Le sous-sol est éclairé par des soupiraux munis de grilles.

Des perrons en pierre, établis sur trois des façades, conduisent au rez-de-chaussée. L'entrée proprement dite, abritée par une marquise avec éventail, donne accès à un large vestibule. A droite, se trouvent les pièces de réception : le billard, le petit et le grand salon, placés en enfilade et communiquant par des portes (à deux vantaux) ouvertes dans l'axe de ces pièces, de manière à former galerie au besoin. Au fond du vestibule s'ouvre la salle à manger, vaste pièce ayant 10 mètres de long sur 5^m^.50 de large et communiquant par deux portes avec le salon. A gauche est l'escalier principal, qui va jusqu'au deuxième étage. Un petit escalier à vis conduit au grenier, comme l'indiquent la coupe et le plan du deuxième étage, figurés sur la *planche* 30. La cage de l'escalier principal est éclairée,

dans sa hauteur, par de vastes baies cintrées, dont l'une est géminée, et qui sont garnies de vitraux. Un vestiaire, sur lequel prennent accès les water-closets, un office et un escalier de service, complètent la distribution du rez-de-chaussée.

Le premier étage est entièrement consacré à l'habitation de la famille; on y remarque les chambres à coucher, les cabinets de toilette, la salle de bain et des water-closets.

Au deuxième étage, se trouvent encore deux chambres de maîtres et un cabinet de toilette. Le reste est distribué en chambres de domestiques, water-closets, etc.

Comme on le voit par les *planches* mises sous les yeux du lecteur, la distribution de cette demeure est faite sur un plan que l'on peut dire pondéré, équilibré. La forme adoptée est tout simplement le rectangle; les perrons et les portes d'entrée sont établis au milieu des façades. Autant que possible, il y a régularité et symétrie. Ces conditions sont également satisfaites pour chacune des façades qui, prises séparément, sont cependant différentes d'aspect. La plus riche, au point de vue de l'ornementation, est naturellement celle qui correspond aux pièces de réception. Elle se distingue par son perron en fer à cheval, que surmontent des lampadaires en bronze, et par son avant-corps, accusé au rez-de-chaussée par des assises vermiculées, et au premier étage par de doubles colonnes à bossages, d'ordre corinthien.

Les matériaux employés à l'exécution du gros œuvre sont : pour les fondations, la meulière, hourdée en mortier de chaux hydraulique; la pierre d'Euville, pour le socle et les perrons; le banc-royal de Saint-Waast et la brique de Bourgogne, pour les murs en élévation. Les planchers sont en fer, avec remplissage en briques; la charpente des combles est en bois de sciage, chêne et sapin.

Nous signalerons ici la rapidité avec laquelle a été effectuée la construction d'une habitation de cette importance : les travaux ont été commencés le 1er juillet 1880, et la villa a été livrée, meublée, le 1er juillet 1881. Cette rapidité fait autant honneur à l'habile direction imprimée à ces travaux qu'au zèle et à l'intelligence des collaborateurs de l'architecte (1).

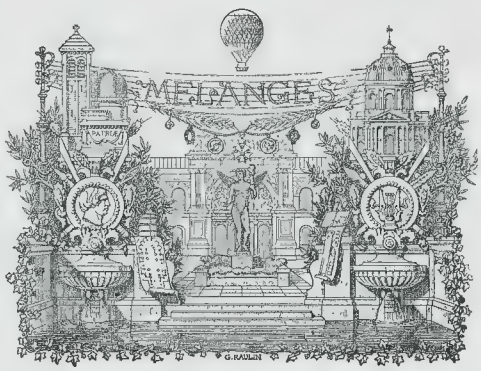
(1) Voici les noms de ces derniers, qui sont tous de Paris.

Maçonnerie : Leclère et Darteyre; — Charpente (bois et fer), menuiserie et quincaillerie : Ravier; — Couverture et plomberie : Herbet; — Marbrerie : Parfoury; — Peinture et décoration artistique : Greusset; — Miroiterie : Bac; — Fumisterie : Barbieri, Besana et Cie; — Sonneries électriques : Boivin; — Calorifère : Geneste et Herscher; — Sculpture et carton-pierre : Gonnet; — Tapisserie : Leyss; — Vitraux artistiques : Oudinot; — Marquise en fer forgé : Maury et Stœckel; — Eclairage et canalisation de gaz : Glaive; — Appareils de séchage : Ligny; — Candélabres, Lanternes, Bras et Lustres artistiques : Gagneau et Lacarrière; — Grille en fer forgé : Ducros; — Trottoirs en ciment : Chevallier.

Quant à la dépense, elle se monte à 625,100 francs, ainsi répartis :

Terrasse, maçonnerie, carrelage. . .	245,600 fr.
Charpente, menuiserie et serrurerie.	125,000
Couverture et plomberie.	35,800
Fumisterie et calorifère.	9,200
Fumisterie, fourneaux et cheminées.	8,000
Marbrerie.	8,200
Sculpture.	26,300
Peinture, vitrerie ordinaire	62,400
Miroiterie.	1,800
Sonneries électriques	2,000
Installation pour le gaz	6,100
Appareils pour le gaz.	10,300
Serrurerie d'art	18,300
Vitrerie d'art.	2,100
Ameublement, tapisserie.	45,000
Séchage des plâtres	4,000
Trottoirs et ciment.	15,000
Ensemble.	625,100 fr.

F. Monmory,
architecte.



L'ARCHITECTE ET SES CRITIQUES

« Parle de ce que tu sais, ou tais-toi. »
(*Le Bon Conseiller*).

On trouve aujourd'hui, dans les monuments, des spécimens de tous les styles d'architecture, tantôt servilement copiés et tantôt plus ou moins librement interprétés. Parfois même on les rencontre dans le même édifice. Nous sommes en plein éclectisme et syncrétisme architectural, c'est incontestable.

A qui ou à quoi attribuer cette absence d'unité dans l'art moderne ?

Il y a des critiques qui n'hésitent pas à dire que c'est le fait des architectes, « impuissants à créer un style qui s'im-

« pose, comme l'ont su faire leurs prédécesseurs de l'anti-« quité et du moyen âge ».

Ce reproche prouve deux choses : d'abord, que les critiques en question ignorent que l'architecte n'a jamais créé ni imposé un style quelconque d'architecture ; et, ensuite, que les styles d'architecture n'ont été et n'ont pu être que la résultante des nécessités ou forces sociales, agissant sur l'art pendant une série de générations, et jamais l'œuvre d'un seul artiste, fût-il le génie personnifié de son art.

Et c'est bien facile à comprendre, cela. Voyez ce qui se passe autour de nous : Est-ce l'architecte qui décide que, dans telle habitation somptueuse, la salle à manger rappellera l'architecture de Henri II ou de Henri III, le salon celle de Louis XIV, le boudoir celle de Louis XV, et que le fumoir ou le billard sera décoré dans le goût japonais ?

L'architecte, il est vrai, propose ce qu'il croit être le plus conforme aux exigences de l'art et au goût de ses clients. Mais c'est assurément le plus modeste tyran qu'on ait connu ; son succès est à ce prix. Ce sont les clients qui décident de tout en dernier ressort, et souvent en premier, avant même que l'architecte ait été invité à exprimer une opinion.

C'est le maître, et surtout la maîtresse de la maison qui a formulé le jugement définitif, après avoir consulté, bien entendu, ses amis et amies, et pris même conseil, souvent, de son tapissier. L'architecte reçoit son programme ; à lui ensuite d'y satisfaire, de concilier souvent des conditions inconciliables.

Sauf de très rares exceptions, en faveur d'illustres confrères qui ont su se rendre indispensables, voilà comme cela se passe.

Mais il vaut la peine, vraiment, de mettre ses lunettes pour examiner de plus près cette question de la responsabilité de l'architecte, et suivre, pas à pas, l'action, sur l'architecture, des forces sociales dont j'ai parlé plus haut.

L'*Association naturelle et inévitable des idées* est, aujourd'hui, une des causes puissantes de la divergence que nous reconnaissons dans le goût public, et de l'absence d'unité de style reprochée à nos édifices. C'est facile à faire comprendre, cela.

Ouvrez le premier roman venu ; vous êtes certain d'y trouver quelque amoureux pour qui la nature est belle, malgré l'obscurité, le froid, la pluie ou le brouillard, si son amour est prospère ; ou laide, en dépit du ciel bleu, de la forêt verte, des fleurs écloses et de l'air tiède, si son amour est contrarié. Il trouvera beau tel site aride qui lui rappelle de doux souvenirs, et laid tel autre endroit plus favorisé, mais où le malheur l'a atteint. Voilà pour la nature ; passons maintenant à l'architecture.

Pourquoi le clergé catholique de France se montre-t-il si sympathique au style d'architecture qui caractérisait l'époque féodale, l'époque de l'Église triomphante ? Association des idées.

Pourquoi ce gentilhomme de vieille race, dont la demeure ancestrale fut démolie par la Révolution, a-t-il voulu, dans un temps d'égalité civile, rebâtir son château avec tours et créneaux ? C'est qu'il regarde toujours le passé avec tendresse : Association des idées.

Et pourquoi ce financier opulent et ce petit bourgeois enrichi ont-ils la même ambition que le gentilhomme ? C'est que tours menaçantes et traîtres machicoulis sont devenus, par l'association naturelle et traditionnelle des idées, des symboles de puissance, et que financier et petit bourgeois veulent affirmer, à la fois, leur complète émancipation sociale et leur puissance nouvelle. Ils ont retourné contre le passé ses propres symboles. Cette tendance, il est vrai, est encore plus anglaise et allemande que française.

Voici, au contraire, un lettré, un délicat, un des familiers de cette Olympe classique où figurent les plus illustres poètes et artistes, les plus grands philosophes et historiens qui ont honoré le monde ; il recule devant les sombres souvenirs des temps féodaux ; les fenêtres étroites et les ogives aiguës lui répugnent ; il préfère les sourires de la vie, les charmes de la nature et les délicatesses de l'art ; c'est à l'antiquité que ce raffiné demande ses formes les plus gracieuses, et, à défaut des portiques publics, de la vie extérieure à l'air et au soleil, aimée des anciens et que les climats du Nord interdisent, il voudra que la lumière et la vie du dehors pénètrent largement dans sa demeure. Ce classique, ce dilettante, subit donc, plus ou moins, lui aussi, l'influence de l'association des idées.

Ce voyageur, enfin, qui a fait fortune de nabab aux pays musulmans, et qui, de retour dans sa patrie, rêve encore, avec un sentiment de triomphe, minarets, coupoles et pendentifs en stalactites, lui refuserez-vous le droit de réaliser ce rêve, et de rappeler encore autour de lui, grâce à une architecture savante et complaisante, les beaux champs de bataille où il a remporté de si belles victoires industrielles, commerciales ou financières ?

Mais il y a encore bien d'autres influences à l'œuvre, que celle de l'association des idées, pour combattre les efforts que tenterait l'architecte en faveur de l'unité du style en architecture. Citons-en quelques-unes.

L'administration des communes et des cités, les préfets, les chefs de bureaux des ministères, les ministres eux-mêmes, qui gouvernent l'État, n'ont-ils pas également leurs conseils à donner à l'architecte, à propos de chacun des édifices confiés à son talent, et ces conseils ne sont-ils pas, que trop souvent, des ordres déguisés ?

Enfin, la mode du jour, ce caprice collectif, cette maîtresse dont la tyrannie est aussi étendue et absolue que son règne est éphémère, qui a succédé à la mode d'hier et sera remplacée par celle de demain, qui l'a mise, cette reine, sur son trône d'un jour ? Serait-ce l'architecte, par hasard ?

Ne règne-t-elle pas plutôt par droit d'acclamation générale ?

Et ce n'est pas tout ; je dirai même : heureusement ; car la cause nouvelle de divergence que j'ai à signaler est comme l'acier qui, tour à tour, blesse et contribue à la guérison. Je fais allusion aux progrès scientifiques, industriels et techniques, qui mettent aux mains de l'architecte moderne tant de ressources, autrefois inconnues, qu'il n'élève plus une construction qui n'en profite et dont le style traditionnel n'en soit altéré. Grâce à ce secours, si précieux pour la constitution future d'un style nouveau d'architecture, le trouble actuel n'en est que plus accentué.

Je m'arrêterai ici dans l'énumération des forces, en

dehors du contrôle de l'architecte, qui influent puissamment sur le style de nos monuments modernes; j'en ai assez dit, je pense, pour préparer ma conclusion, qu'on devine déjà.

Oui, il y a une conclusion logique à tirer de ce qui précède : c'est qu'il y a, en effet, une victime de la divergence du goût public en architecture, et cette victime, c'est l'*architecte*.

Que son fardeau quotidien serait plus léger et plus facile à porter, s'il existait un même sentiment esthétique général, qui permît l'adoption d'un seul style d'architecture, style qui serait, à la fois, l'expression de ce sentiment commun, ainsi que celle des nouvelles ressources scientifiques et industrielles concourant à sa création!

A cette heure, au sein de la contradiction esthétique universelle qui interdit l'unité du style architectural, il faudrait que l'architecte fît vraiment plus d'efforts qu'il n'est possible à un être humain d'en faire, pour apprendre à fond son métier d'architecte dans toute sa vaste étendue ; pour connaître non seulement la science et l'art de bâtir, avec tous leurs récents progrès, scientifiques et techniques, mais aussi tous les styles d'architecture historiques et contemporains, sans exception, dans leur forme et dans leur esprit. Je ne parle même pas de la science et de l'art de la *composition* architecturale, sans lesquels il n'y a pas d'architecte du tout, ni, à plus forte raison, de l'organisation et de la pratique du chantier et des affaires, de la rédaction des devis et de la vérification des comptes, des connaissances juridiques et des autres nombreuses connaissances exigées des plus modestes praticiens de notre art

Il est vrai que l'architecte a, lui aussi, le plus souvent, son goût particulier et ses associations d'idées; il a également son éducation architecturale, classique, gothique, ou plus souvent encore très éclectique, trop rarement intégrale. Mais, en cela, l'architecte n'est-il pas de son temps, comme tous ses clients, comme le public tout entier? N'est-ce pas son droit, et aussi son devoir, d'être de son siècle et de son pays, fût-ce d'une façon même accentuée?

Un architecte fut honoré, un jour, d'un prix unique : cent mille francs lui furent décernés, comme à celui qui avait le plus honoré son art par ses œuvres depuis un certain temps. Qu'en fit-il ? Il en consacra les deux cinquièmes, quarante mille francs, à la fondation d'un prix en faveur des « Hautes études d'architecture », en faveur tout particulièrement des efforts qui seraient faits pour réaliser un *Nouveau Style d'Architecture*, c'est-à-dire pour réaliser justement cette unité dans l'art dont on reproche l'absence à l'architecte. Et l'Académie d'architecture consentit à prendre sous son patronage et à juger les concours dont ce prix serait l'objet. Quel gouvernement, quel millionnaire, quelle classe sociale a fait autant que Duc, l'architecte, pour arriver à cette unité, à cette harmonie architecturale si désirable et tant désirée?

Et que reste-t-il maintenant, je le demande, de cette prétention de traiter l'architecte en coupable, lui qui est, au contraire, la première victime d'un fait général, d'un fait social, d'un fait inévitable où tous participent, et contre lequel il combat seul, à intervalles inégaux, c'est vrai, mais seul et contre tous?

O critique imprudent et mal informé, éclaire-toi, amende-toi, et surtout : « Parle de ce que tu sais, ou tais-toi ! »

César DALY.

MÉDAILLE D'HONNEUR AU SALON DE 1885

LES ENVOIS DE ROME EN 1884

ARCHITECTURE

C'est en 1883 que la belle restauration d'Olympie, par M. Laloux, aurait dû figurer en entier parmi les envois de Rome; mais nous l'avons dit alors : « C'est une œuvre de longue haleine » (vol. XL, col. 177), et nous avons fait crédit à l'auteur, en décrivant les deux dessins exposés : le plan général des fouilles et l'élévation de l'état actuel.

Un an après, avec les envois de 1884, sont venus quatre autres dessins; mais ce n'était pas encore le couronnement de l'œuvre, et, en terminant notre deuxième article sur les envois (vol. XL, col. 229), nous remettions à plus tard notre compte-rendu définitif, en disant : « Cette étude très importante sera développée plus complètement encore par son auteur pour le Salon de 1885, où nous serons heureux de la retrouver. »

Le moment est venu : l'œuvre de M. Laloux s'est montrée au Salon, augmentée de quatre nouveaux dessins, ce qui fait un total de dix; elle y a obtenu le plus vif succès et le Jury, à notre grande satisfaction, lui a décerné la plus haute récompense : M. Laloux a remporté la médaille d'honneur en architecture.

Nous devons donc à ce beau travail une étude attentive, non seulement pour le prix exceptionnel qu'il a mérité, mais parce qu'il fait honneur à l'Académie de France et à notre pays.

Les écrivains anciens et particulièrement Pausanias (*Description de la Grèce*, Liv. V et VI) ont laissé de nombreux détails sur l'Élide, contrée du Péloponèse où était située Olympie, sur l'origine des jeux olympiques et sur la manière dont ils se célébraient. L'abbé Barthélemy a recueilli tous ces textes et les a habilement mis en œuvre dans son *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (Chap. XXVIII).

Beulé, dans ses *Études sur le Péloponèse*, nous décrit ainsi la vallée d'Olympie : « L'Alphée sert de base, au sud, « à la vallée d'Olympie, qui s'étend sur sa rive droite et s'en- « fonce vers le nord, entre deux chaînes de collines perpen- « diculaires au fleuve. Mais ce long enfoncement, qui a la « forme d'un immense stade et que traverse le *Cladeus*, ne « sert que de dégagement à la vue et d'ornement à la « vallée. Olympie était près de l'Alphée, entre le mont « Kronius et l'embouchure du Cladeus. En face, sur la rive « gauche du fleuve, s'élèvent de vertes collines, aux pentes « douces et ombragées, aux contours harmonieux..... Le « caractère de ce site est tout différent du caractère général « du Péloponèse. Ce ne sont plus de hautes montagnes, des « rochers abrupts et brûlés du soleil, des mouvements vio- « lents de terrain, des ravins sauvages. De tous côtés, la « nature a une richesse et une douceur qui portent l'âme

« au calme, aux riantes pensées, et qui semblent appeler « les fêtes et les joies pacifiques. Comme si l'on avait craint « que la présence des hommes et le tumulte des villes ne « troublassent ce lieu enchanteur, les dieux seuls et leurs « ministres l'habitaient. La vallée n'était qu'un sanctuaire « rempli de temples, de statues et de monuments : retraite « silencieuse et recueillie de la religion et des arts. »

Olympie, comme on voit, n'était pas une ville.

Et Beulé ajoutait, il y a de cela trente ans : « Aussi, « éprouve-t-on un étonnement bien naturel en ne retrou- « vant aucune trace de tant d'édifices, que ni les guerres, ni « les incendies, ni les malheurs qui atteignent les villes « n'ont dû détruire. Une fouille heureuse, dont la gloire « s'attache au nom français, a découvert l'emplacement et « les restes du temple de Jupiter Olympien. Mais les temples « de Junon, de Cérès...; mais le grand autel, le Pelopium..., « les portiques, les murs de l'Altis, le Stade, l'Hippodrome, « que sont-ils devenus? C'est à l'Alphée qu'il faut demander « compte de tant de désastres, à ses inondations, qui, an- « née par année, siècle par siècle, ont renversé les monu- « ments, entraîné les plus énormes pierres, et recouvert de « plus de douze pieds de limon ce qu'elles n'avaient pu ar- « racher. »

Bien des voyageurs, français et étrangers : Fauvel, Pouqueville, Stanhope, Cokerell, Gell, Leake, etc., avaient visité ce site glorieux, couvert autrefois des œuvres des Phidias, des Alcamène, etc., où, tous les quatre ans, les peuples de la Grèce se rassemblaient, déposant leurs armes; ils avaient foulé le sol de ce grand sanctuaire national, témoin d'une véritable « trève de Dieu, devançant le Christianisme, » comme on l'a dit, mais ces voyageurs n'avaient retrouvé aucun reste de tant de merveilles.

Il fallut l'expédition française de Morée, commandée par le général Maison, en 1828 et 1829, et les travaux de la commission scientifique et artistique qui lui fut adjointe, pour retrouver les restes positifs et certains des monuments d'Olympie. Abel Blouet y séjourna six semaines. L'emplacement du temple de Jupiter Olympien fut reconnu. M. Dubois, directeur de la section d'archéologie de l'expédition, fit fouiller à une extrémité du temple, et Blouet à la face postérieure. Blouet publia, de 1831 à 1838, aux frais de l'État, trois magnifiques volumes qui comprennent toutes les recherches d'art accomplies en Morée, et, entre autres, un travail très consciencieux sur les fouilles d'Olympie et sur la restauration du temple de Jupiter.

Le 30 avril 1831 fut un beau jour en France pour les amis de l'art, quand M. Raoul Rochette, dans la séance publique des cinq Académies, lut son rapport sur les fouilles du temple fameux où fut placé le colosse de Jupiter par Phidias, quand il put démontrer, en comparant les plans de Blouet aux indications et aux mesures de Pausanias, l'identification d'une œuvre retrouvée du grand siècle de Périclès, quand il décrivit les dix-neuf fragments de sculpture rapportés au musée du Louvre et le plus important d'entre eux : *La lutte d'Hercule contre le taureau de Crète* (1).

(1) Ce bas-relief décorait une des métopes du Temple, au-dessus de la porte de l'Opisthodome.

Blouet s'indigne contre les voyageurs qui l'avaient précédé, contre leurs « prétendues découvertes, fruit de leur imagination », découvertes qu'ils avaient, selon toute probabilité, puisées simplement dans les récits de Pausanias. « Il « n'existe rien à Olympie, s'écrie-t-il, que ce que nos dessins « font connaître. Ainsi point d'apparence de théâtre, d'hip- « podrome, de stade et de tant d'autres monuments qu'on « prétend y avoir retrouvés. »

Tout cela cependant s'est retrouvé depuis dix ans, sous les alluvions de l'Alphée, descendues des montagnes sablonneuses qui environnent la vallée, et qui, sur une hauteur de quatre mètres, recouvraient le sol antique, comme le supposait bien, du reste, Abel Blouet.

En 1875, le gouvernement allemand obtient du gouvernement grec de reprendre les fouilles de l'expédition de Morée. Sous la direction du docteur G. Hirschfeld et de l'ingénieur A. Bœtticher, les travaux commencent au mois d'octobre de la même année et se continuent pendant cinq ans et plus, à l'aide de sommes considérables (plus d'un million de francs). Les explorateurs allemands découvrent, en partant du temple de Jupiter, toute l'enceinte sacrée de l'Altis, les autres temples qu'elle renferme, le Gymnase, le Sénat, le Stade, etc., en sorte, nous dit M. Laloux, qu'il ne reste presque plus rien à découvrir à Olympie. Toutes les sculptures, tous les fragments retrouvés restent sur place, dans un musée pour la construction duquel un riche Grec a donné une somme considérable (1). Les Allemands ont le droit exclusif, pendant cinq ans, de prendre des moulages; ils ont aussi droit aux doubles, quand il s'en trouve. On peut lire dans les volumes de la *Revue archéologique*, de 1875 à 1880, une partie, la plus intéressante, de la cinquantaine de rapports publiés par le *Moniteur de l'empire allemand* et rédigés par le professeur E. Curtius, l'architecte conseiller des bâtiments civils, F. Adler, etc. On peut aussi voir avec intérêt les cinq volumes publiés successivement à Berlin, sous le titre : *Die Ausgrabungen zu Olimpia*, par E. Curtius, F. Adler, G. Hirschfeld, G. Treu et W. Dörpfeld : un volume pour chaque année de fouilles, et contenant des photographies d'ensemble et de détails, ainsi que des plans, coupes et détails d'architecture faisant connaître la marche progressive des découvertes.

M. Laloux avait donc à Olympie un vaste champ d'études intéressantes et sérieuses; il avait à compléter la tâche entreprise par Abel Blouet, son prédécesseur à l'Académie de France, cinquante ans auparavant. Il s'est montré à la hauteur de cette belle mission et nous ne saurions trop l'en féliciter.

Les dessins de M. Laloux, nous l'avons dit, sont au nombre de dix :

I. Le plan général des fouilles, à l'échelle de $0^{m}.005$. Il contient surtout l'*Altis*. L'Altis était le bois consacré à Jupiter, mais ce nom, nous dit Beulé, « s'étendait à toute l'en- « ceinte sacrée, où les autres dieux n'avaient point d'autre

(1) On s'est efforcé, à Athènes, de décider le gouvernement grec à faire transporter dans cette ville, plus accessible qu'Olympie et mieux pourvue pour recevoir les étrangers, toutes les sculptures retrouvées. Nous ne croyons pas qu'on se soit décidé à enfreindre une loi antérieure décidant que les objets antiques doivent rester où on les a trouvés.

« droit de possession, bien qu'ils y eussent des temples; ils « n'étaient que les hôtes de Jupiter. L'Altis s'étendait jus- « qu'au mont Kronius au nord; jusqu'au Cladeus à l'ouest; « à l'est, jusqu'à l'entrée de l'Hippodrome; au sud, il était « vraisemblablement parallèle au cours de l'Alphée et très « voisin du fleuve. »

Les suppositions topographiques de l'éminent archéologue ont été vérifiées par les fouilles. Seulement le plan nous montre en plus, à l'ouest, entre l'enceinte et le Cladeus, les restes de différents édifices : le *Léonidaïon*, sorte de palais consacré au Dieu par un habitant nommé Léonidas et qui, plus tard, servit à loger les magistrats romains qui gouvernaient la Grèce; le *Gymnase*, où les athlètes s'exerçaient et se préparaient aux luttes olympiques, et d'autres vestiges, peut-être l'atelier de Phidias, religieusement conservé par les Eléens.

M. Laloux ne s'est pas occupé de ces édifices dans sa restauration, limitée à l'enceinte de l'Altis et spécialement au temple de Jupiter Olympien. Dans l'enceinte de l'Altis, dont le mur est partout retrouvé, avec les portes d'entrée et de sortie des processions, nous voyons d'abord les restes du temple de Jupiter, qui semblent, autant que l'échelle de 0^{m}.005 permet de les figurer, et que la hauteur où est placé le dessin permet de les voir, peu différents de ce que Blouet nous a donné; puis, au nord du temple, les restes du Hiéron de Pélops ou Pélopion. Pélops était révéré à Olympie de préférence à tous les héros. A l'est du Pélopion se montre la trace du grand autel elliptique de Jupiter, et, au nord, les restes importants du temple de Junon, près duquel se lisent la forme circulaire du Philippeïon, dédié par Philippe de Macédoine, après la bataille de Chéronée, et les vestiges des salles du Prytanée, où l'on entretenait jour et nuit le feu sacré et où se recueillaient les cendres destinées à former le grand autel de Jupiter. C'était aussi dans le Prytanée qu'était la salle des festins et qu'on réunissait à la même table les vainqueurs dans les différents jeux.

En revenant vers l'est, le mur d'enceinte s'adosse aux dernières pentes du mont Kronios et devant ce mur s'étend la terrasse des *Trésors*, construits sur une levée, pour mettre à l'abri des inondations les offrandes et les prémices du butin que les différents peuples y déposaient. Ces trésors, dit Pausanias, sont semblables à ceux que les peuples grecs ont érigés à Delphes en l'honneur d'Apollon (Liv. VI, chap. XIX). Au pied de la terrasse, peu éloigné de l'autel de Jupiter, nous voyons le Metroon ou temple de la Mère des Dieux.

Tout à fait à l'est, où était l'Agora, se retrouvent les traces du Pœcile, des portiques d'Écho, sous lesquels la voix se répétait jusqu'à sept fois, les entrées du Stade olympique et de l'Hippodrome, le portique d'Agnoptos, ainsi désigné du nom de l'architecte qui l'a construit, et l'Hippodameïon, enceinte consacrée à la femme de Pélops.

Enfin, tout à fait au sud, près du chemin des processions, nous voyons les murs du Bouleuterion (le Sénat), où se réunissaient les Hellanodices, magistrats qui présidaient aux jeux olympiques, et partout des restes d'autels et les piédestaux des innombrables statues que Pausanias énumère si longuement.

II. Le deuxième dessin nous donne l'élévation de l'état actuel. Elle ne saurait être d'un vif intérêt, puisque tous les restes retrouvés gisent, comme nous l'avons dit, dans des fouilles de quatre mètres de profondeur. Au pied de la grande silhouette du mont Kronios on distingue, sur la gauche des assises du mur d'enceinte, les degrés et les tronçons de colonnes encore debout des temples de Jupiter et de Junon, et, sur la droite, dans le fond, derrière la terrasse des Trésors, le mur d'enceinte et ses contreforts, adossés aux dernières pentes de la montagne.

III. Le troisième dessin nous introduit dans la restauration : c'est le plan restauré. Il a pour titre : *Le bois consacré à Jupiter ou l'Altis, d'après les ruines et les descriptions de Pausanias, à l'échelle de* 0^{m}.01. Ce plan ne contient plus, en effet, que les monuments renfermés dans l'enceinte de l'Altis. Il est bien étudié, bien présenté. Nous y revoyons, complétés, rétablis, tous les monuments énumérés tout à l'heure, d'après le plan de l'état actuel. Le bois sacré est ressuscité et Pausanias pourrait y recommencer avec nous sa longue promenade sans se trouver trop désorienté. Le plan restauré du temple de Jupiter Olympien est identique chez Blouet et chez M. Laloux, sauf un peu de complication autour de la statue dans le premier; M. Laloux est plus simple, plus vrai aussi, croyons-nous. De plus, il a supprimé la porte imaginée par Blouet entre la Cella et l'Opisthodome.

M. Laloux a supprimé, près de l'entrée du temple de Junon, une construction semi-circulaire, très nettement indiquée dans l'état actuel, et lui a substitué un petit temple ou trésor et quelques piédestaux. Les architectes allemands, dans leurs essais de restauration, l'ont maintenue et en ont fait un grand exèdre, décoré de statues, avec bassin, fontaines et petits temples monoptères. Ils l'attribuent à Hérode Atticus. C'était sans doute une construction romaine, mais le fameux Périégète, dont M. Laloux a fait son guide, et qui fut, dit-on, le disciple d'Hérode Atticus, a visité Olympie vers le milieu du II^{e} siècle après J.-C. et la Grèce était devenue romaine depuis longtemps. Il est d'autant plus singulier, il est vrai, que Pausanias n'ait pas parlé de ce monument. M. Laloux a été moins rigoureux sur un autre point. Le plan restauré indique près de l'Hippodameïon une porte romaine ou arc de triomphe, dont les énormes pieds-droits figurent aussi dans l'état actuel.

IV. Le quatrième dessin donne une élévation générale de l'Altis et de tous ses monuments, en regardant vers le nord. Le temple de Jupiter y occupe la place principale, entouré d'autels, de statues et d'offrandes. Le fond du portique dorique est décoré d'ornements et de figures obtenus, comme dans le pavage, par une mosaïque formée de cailloux tirés de l'Alphée. Le temple était hypèthre; l'ouverture du toit, dont la dimension, suivant M. Laloux, est déterminée par la disposition d'un dallage intérieur, occupe à peine la largeur de deux entre-colonnements.

Nous revoyons, en outre, relevés et restitués, le mur d'enceinte de l'ouest, les entrées du nord et du sud, le Philippeïon, le Prytanée, le mur de terrasse sud, l'Héraïon (1) et

(1) Pourquoi Héraïon? tandis que les plans portent : Temple de Junon. Cela déroute le commun des martyrs, qui ne savent pas que *Héra* est le nom grec de Junon. Il faudrait être tout à fait Grec ou tout à fait Romain.

le Pélopion, consacré à Pélops. A la droite du temple, le grand autel elliptique de Zeus (que les plans nomment simplement Jupiter), autel formé des cendres des cuisses des victimes; puis viennent le Métroon, temple dorique, le Hiéron de Zeus (toujours Zeus!), la terrasse des Trésors, ceux-ci sous forme de petits temples, doriques ou ioniques, et enfin l'Hippodameïon. Tout cela bien étudié, dans un bon caractère et d'une polychromie modérée, intelligente, quoique un peu terne et grise pour ces édifices de l'Orient, pour cette belle lumière du pays grec. Une dernière observation : tout, dans ce dessin, paraît être sur le même plan, les distances plus ou moins grandes ne sont pas senties, le mont Kronios lui-même vient trop en avant. Quand ce dessin devra être gravé il y aura lieu de modifier l'effet général.

V. Nous avons ici les détails de l'ordre dorique du temple de Jupiter et les profils cotés. Le temple, comme tous ceux de l'Altis, était construit en pierre de Poros, grossière, revêtue d'un stuc fin, où il ne reste que des traces de couleurs. La cimaise et les têtes de lions étaient en marbre blanc, ainsi que les tuiles et les couvre-joints de la couverture. Le marbre manque dans la contrée; on le tirait probablement d'Athènes, tout travaillé peut-être, car on retrouve souvent le marbre pentélique. La cimaise était décorée de palmettes peintes, dont le dessin est parfaitement visible sur certains fragments. Des restes de couleur bleue ont été retrouvés sur les triglyphes, conformément à une tradition constante, et la couleur rouge se montre encore, détachant les mutules sous le larmier.

VI. Le sixième dessin nous donne, au quart de l'exécution, le même ordre dorique, complètement restauré, avec ses ornements authentiques ou supposés, sa polychromie un peu grise et rappelant la coloration des terres cuites. Sur l'angle du fronton voici le vase doré signalé par Pausanias; sur la cimaise sont les palmettes dont le dessin est visible encore sur les fragments qui subsistent; dans les métopes, M. Laloux a peint des emblèmes et des symboles avec inscriptions, encadrées dans des cercles ornés; sur l'architrave nous voyons les boucliers dorés, offrande du général romain Mummius et dont nous parlerons plus loin. Ils sont reliés par des entrelacs peints, formés de palmettes alternées, comme on en voit sur les vases grecs. L'échine du chapiteau est revêtue aussi d'ornements peints, palmettes et boutons de lotus, inspirés des terres cuites peintes retrouvées dans les fouilles et qu'ont publiées les explorateurs allemands. Des terres cuites analogues ont été retrouvées à l'Acropole d'Athènes, provenant très probablement de l'ancien Parthénon, détruit par les Perses. C'est là, pour conclure, un beau et puissant dessin, où M. Laloux a su harmoniser très heureusement les parties primitivement connues et les parties hypothétiques.

VII. C'est ici le premier des quatre dessins ajoutés par M. Laloux pour l'exposition du Salon. Il nous donne la façade restaurée du temple de Jupiter, vers l'est, c'est-à-dire la façade principale, à l'échelle de $0^{m}.05$. Ce temple, commencé vers la 50e Olympiade (580 ans avant J.-C.) par Libon, architecte originaire de l'Elide, fut achevé seulement 35 Olympiades plus tard (440 ans avant J.-C.), par des artistes athéniens, Phidias, Alcamène, Peonios de Mende et Panœnos. Le temple et la statue de Jupiter ont été faits du butin remporté par les Eléens dans la destruction de Pise.

Le fronton de la façade de l'est est l'œuvre de Peonios, celui de la façade postérieure est d'Alcamène, élève de Phidias. Ces deux frontons ont été retrouvés presque intacts dans les dernières fouilles. Celui de l'est, qui nous est donné, représente Pélops et Œnomaüs prêts à se disputer le prix de la course des chars. Il est surmonté de la Victoire qu'indique Pausanias; mais M. Laloux l'a comprise tout autrement que Blouet, qui l'avait faite ailée. Au-dessous, un bouclier d'or à tête de Gorgone, dédié par les Lacédémoniens; aux angles, les vases dorés indiqués aussi par Pausanias. Le fronton de la façade postérieure, vers l'ouest, œuvre d'Alcamène, représentait le combat des Centaures et des Lapithes aux noces de Pirithoüs.

Le plan restauré indique, dans le pronaos, un piédestal et un siège qui ne figurent pas dans l'élévation. Ce serait probablement, d'après Pausanias, la place d'Iphitus, qui restaura les Jeux Olympiens, couronné par sa femme. M. Laloux aura craint de troubler, en l'indiquant, la symétrie et l'équilibre de sa façade.

Nous voyons sur l'architrave, *au-dessus des colonnes,* six des vingt et un boucliers offerts par Mummius. Ce nombre, 21, a embarrassé les auteurs des restaurations. Blouet en a mis 6 sur l'architrave des façades principale et postérieure. comme M. Laloux; puis il en a mis 9 sur les façades latérales, dont l'une en a 5, c'est-à-dire 3 à une extrémité et 2 à l'autre. M. Laloux en a mis 2 à chaque extrémité des façades latérales, ce qui fait 20 pour les quatre façades, et il a supposé le 21e au sommet de la façade ouest, répétant le bouclier à tête de Gorgone de la façade principale. Les restituteurs allemands ont placé les boucliers dans les métopes des façades extrêmes : 10 d'une part, 11 de l'autre. Nous préférons la solution de M. Laloux et l'emplacement sur l'architrave, qui est plus conforme au texte de Pausanias (*au-dessus des colonnes sont...*); cette solution s'appuie, du reste, sur un exemple analogue tout à fait certain, celui du Parthénon. Puis, les métopes sont des carrés qui ont près de $1^{m}.60$ de côté; des boucliers, pour les remplir, seraient énormes et ensuite ces métopes étaient certainement décorées longtemps avant Mummius, tandis que l'architrave était lisse et libre.

VIII. Le 8e dessin nous offre la coupe transversale du temple de Jupiter. C'est un très intéressant morceau avec ses deux ordres doriques superposés, ses galeries hautes, accessibles par deux escaliers. Nous y voyons face à face le Jupiter Olympien de Phidias, éclairé par l'ouverture du toit. Le colosse d'ivoire, d'or, d'ébène et de pierreries, assis, de 15 mètres de haut, est inspiré, comme dans l'œuvre de Blouet, de la curieuse restauration de Quatremère de Quincy, le révélateur, en quelque sorte, de la sculpture chryséléphantine, mais M. Laloux a su y mettre la saveur du vrai style grec et tout le caractère que respire la description de Pausanias. Cette description de la statue remplit tout le chapitre XI du livre V.

M. Laloux n'a pas cherché à nous rendre l'ajustement du « *rideau de laine enrichi de broderies assyriennes et teint en pourpre de Tyr, offert au dieu par Antiochus* », dont parle Pau-

sanias, en ajoutant (ch. XII) : « *Ce rideau ne se remonte pas en haut vers le toit comme celui de la Diane d'Éphèse, mais on le baisse à terre en lâchant les cordages.* Cette disposition eût été intéressante à rechercher avec d'autres détails concernant l'entourage de la statue. Deux petites fermes en bois peint, placées au-dessus du Jupiter se rattachent peut-être à cet objet, mais le voile est absent (1).

L'emplacement, dans le temple, de la statue colossale est bien déterminé, paraît-il, ainsi que la grandeur de l'ouverture du toit, par le dallage du sol et une certaine disposition de caniveaux. Pausanias dit (ch. XI) que le dallage devant la statue n'est pas en marbre blanc, mais en marbre noir, autour duquel s'élève un rebord de marbre blanc de Paros, afin de contenir l'huile qu'on y verse, pour empêcher l'ivoire de la statue de souffrir de l'humidité du sol marécageux de l'Altis. Blouet (Explicat. de la pl. 62) dit avoir vu *les débris* de dalles en marbre noir. Nous ne croyons pas que M. Laloux en ait rien retrouvé; il parle seulement « de grands parpaings de pierre de Paros, disposés pour recevoir les dalles en marbre noir ». Mais si ce bassin de marbre noir dont les dimensions ont pu être ainsi déterminées, recevait de l'huile, il ne pouvait être l'espèce d'*impluvium* dont M. Laloux a cru pouvoir déduire la place et la grandeur de l'ouverture du toit. A moins toutefois qu'il ne se fît, par la pluie, dans le bassin à fond noir, un mélange d'eau et d'huile. D'autre part, si le voile tombait sur le sol quand on lâchait les cordages, il y avait bien quelques précautions à prendre pour qu'il ne vint pas tremper dans le bassin d'huile.

Les deux dessins qui suivent ont leur intérêt, très certainement, mais combien nous en eussions préféré d'autres pour compléter cette belle restauration du temple de Jupiter Olympien! M. Laloux se doit à lui-même, à son beau travail, qui sera certainement publié un jour, de nous donner :

1° Le plan de l'état actuel du temple à une échelle plus grande, 0m02 par exemple; celui qui se trouve dans le grand plan d'ensemble, à 0m005, est insuffisant pour justifier le parti adopté pour l'ouverture restreinte du toit, parti appuyé sur la disposition du dallage, nous dit-il. La question des temples hypèthres a été bien fouillée déjà. Elle n'est pas encore résolue, il s'en faut, et ce serait ici une belle occasion de l'élucider avec preuves à l'appui.

2° Une coupe longitudinale. Elle eût été aussi du plus grand intérêt; elle est indispensable même pour nous faire bien connaître comment M. Laloux entend l'ouverture du toit beaucoup plus petite que dans la restauration de Blouet, où toute la cella est découverte; comment il comprend le bassin d'huile devant la statue d'ivoire et ce que signifient les petites fermes en bois indiquées dans la coupe transversale, où elles semblent avoir pour objet l'ajustement du voile de la statue.

A ce prix seulement M. Laloux aura fait un travail complet et définitif sur le temple de Jupiter Olympien et il pourra envisager d'un œil ferme, ou attendre, le travail fait ou à faire, par les architectes allemands. Il pourra aussi laisser à glaner à ses successeurs de l'Académie de France dans ce champ si riche de l'Altis, dont il aura pris la fleur.

IX. Nous aurions aimé qu'il laissât à d'autres ce temple archaïque de Junon, ou Héraïon, si curieux et dont les détails cotés remplissent, avec ceux du Métroon, une grande page, son neuvième dessin. Le temple de Junon est un des nombreux exemples, cités par Pausanias, qui démontrent que la construction primitive des temples était en bois. M. Laloux nous donne les *différents* chapiteaux doriques de ce temple, *différents* parce que des colonnes en pierre ont été substituées aux colonnes en bois primitives, à mesure que celles-ci, à des époques *différentes*, pourrissaient. On a ainsi une curieuse histoire, à peu près complète, des transformations successives de l'ordre dorique grec. Au temps de Pausanias, une des colonnes en chêne de l'Opisthodome subsistait encore. — On n'a retrouvé aucune trace de l'entablement de l'Héraïon, nous dit M. Laloux. Très probablement il était encore en bois, au moment de la destruction définitive du temple. La cimaise au-dessus du larmier et le couronnement du fronton étaient en terre cuite peinte. Dans ce temple était déposé le fameux coffre archaïque de Cypsélus, en bois de cèdre, décoré de figures en ivoire et en or, à la description duquel Pausanias consacre trois chapitres presque entiers.

Les détails de l'Héraïon et du Métroon, ceux-ci également doriques, sont accompagnés d'un texte fort intéressant sans doute, mais impossible à lire dans les régions élevées où l'on persiste à placer des dessins qui devraient être à la hauteur des yeux.

X. Ce dixième et dernier dessin, que nous aurions voulu voir consacré au temple de Jupiter, nous donne les détails au quart du Philippeïon. C'est l'ordre ionique extérieur de ce temple circulaire, entouré d'un portique, où les architectes allemands veulent voir le type qu'ont imité les auteurs des temples dits de Vesta, à Rome et à Tivoli. L'ordre ionique est plus intéressant par la base que par son chapiteau. Le chapiteau corinthien des colonnes engagées, à l'intérieur, dans le mur de la cella, n'est pas non plus très remarquable. Le Philippéïon est élevé, nous dit M. Laloux, sur trois degrés en marbre pentélique; la cimaise du larmier, portant les têtes de lion, était également en marbre blanc, ainsi que les antéfixes et les tuiles. Le reste de l'édifice, les colonnes et l'entablement étaient en pierre coquillière recouverte de stuc; on n'y trouve aucune trace de couleur. Le plafond du portique circulaire était décoré de caissons.

Un grand nombre d'éléments des édifices dont nous venons de parler ont été conservés d'une manière singulière. Ces éléments ont servi à construire, à l'époque byzantine, un mur de forteresse, en pierres sèches, indiqué dans le plan général de l'état actuel, et qui a résisté jusqu'à nos jours. Dans ce mur byzantin furent retrouvés les colonnes et l'entablement du Métroon, du Philippéïon et de divers trésors, ainsi que de nombreux débris ayant appartenu, soit au Gymnase, soit au Bouleutérion, au Léonidaïon, etc.

Tout ce qui fut emporté d'Olympie a disparu. Les Ro-

(1) D'après une conjecture de M. Clermont-Ganneau, ce serait le voile même de Jérusalem dont le conquérant Séleucide aurait fait don à Olympie. *La Tapisserie dans l'antiquité*, par L. de Ronchaud, p. 86.)

mains en ont enlevé des centaines de statues; Caligula eût voulu même transporter à Rome le colosse de Phidias. Les Jeux cependant se sont continués quand la Grèce fut asservie ; sous l'Empire romain, Néron descendit dans le Stade pour y disputer la victoire. Le Comput par Olympiades dura jusqu'en 395 ap. J.-C., puis tout s'éteignit à l'avènement du Christianisme. « Olympie vit fermer ses temples et renverser « ses autels ; et, comme si la nouvelle religion avait une « force que Rome elle-même n'avait point eue, le Jupiter « de Phidias alla orner une place de Constantinople et périt « misérablement dans un incendie » (1).

Pendant la nuit du moyen âge et jusqu'au siècle dernier l'art grec devient un livre fermé, même pour les esprits les plus éclairés. En 1758 seulement paraît l'ouvrage de Le Roy : *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* ; puis de 1762 à 1816, paraissent *les Antiquités d'Athènes*, de Stuart et Revett; de 1769 à 1797 *les Antiquités d'Ionie*, de Chandler et Revett; on retrouvait enfin les monuments grecs bien dessinés et mesurés; l'enthousiasme fut grand; mais on ne connaissait encore de ces monuments que le squelette en quelque sorte, pâle, sec et froid, et l'on se fit de l'art grec des idées absolument fausses, dont plus tard on eut grand'peine à revenir. Le volume sur le *Jupiter Olympien*, par Quatremère de Quincy, paraît en 1814, et bouleverse ces idées, en révélant, à l'aide des textes anciens, la sculpture chryséléphantine, les statues d'or et d'ivoire; puis vint l'*Architecture polychrome chez les Grecs*, par Hittorf, qui souleva tant de discussions, et enfin les restaurations des édifices grecs, par les premiers pensionnaires de l'Académie de France qui purent les étudier. Elles gagnèrent définitivement la cause de la Polychromie chez les anciens : Ballu, Paccard, Titeux, Tétaz, etc., achevèrent la victoire. Aujourd'hui, la Polychromie n'est plus contestée ; ce qui reste en discussion n'est plus qu'une question de mesure, et l'art grec nous est rendu tout entier, sinon dans la réalité au moins pour l'esprit.

Olympie revit aujourd'hui presque complètement dans l'excellent travail de M. Laloux. Il a montré une profonde connaissance du sujet qu'il avait à traiter, il a prouvé son savoir sur les différentes époques de l'art grec et il a su se mettre à la hauteur de ses prédécesseurs, des Ballu, des Paccard, des Titeux, des Tétaz, des F. Thomas, pour ne citer que les morts. Cela nous fait espérer un excellent volume de plus pour la Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, publiée sous la direction de M. J. Comte, par la maison Quantin. C'est M. Laloux qui doit donner à cette collection si intéressante le volume qui traitera de l'*Architecture grecque*. L'œuvre est en bonnes mains.

Une publication plus importante pour M. Laloux serait celle de la *Restauration de l'Altis*, qui fait le sujet de cet article. Il nous reste à dire quelques mots à ce sujet pour terminer.

Avant de laisser notre habile compatriote se livrer à ses études sur le champ de l'Altis, dont ils étaient en quelque sorte les maîtres, les explorateurs allemands ont exigé de lui l'engagement formel de ne rien publier avant eux. C'était assez naturel, et M. Laloux a promis tout ce qu'on a voulu. Depuis, son travail achevé, il a poussé la conscience jusqu'à refuser à la Bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts les photographies de ses dessins, et si nous-même nous avons en mains ces photographies, c'est à titre de prêt seulement et à la condition qu'elles seront rendues. On ne peut pousser plus loin l'honnêteté et la délicatesse. Mais aujourd'hui, après les cinquante rapports publiés par le *Moniteur de l'Empire allemand*, après les cinq volumes in-folio de texte, de planches et de photographies, édités à Berlin par les explorateurs allemands, il nous semble que M. Laloux devrait être relevé de la promesse qu'il a faite et rester libre de publier son œuvre. Le respect de l'art et de la science l'exigent, agir autrement constituerait un abus criant. — Du reste, M. Laloux ne peut se soustraire à l'obligation de déposer ses dix feuilles de dessins et le mémoire à l'appui à la Bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts, où sont conservés tous les travaux analogues des pensionnaires de l'Académie de France depuis sa fondation. Interdira-t-on au bibliothécaire de communiquer ce beau travail au public?— Nous ne pouvons le croire. Ce serait contraire à tous les principes de justice : une œuvre de cette valeur ne peut rester sous le boisseau.

EDMOND GUILLAUME,
Architecte.

(1) Beulé, *Études sur le Péloponèse*, p. 326.

REVUE DES PROGRÈS DES SCIENCES
DANS LEURS RAPPORTS
AVEC L'ARCHITECTURE

SOMMAIRE. — Fonçage des puits à travers des couches aquifères par la congélation; méthode de M. Pœtsch.

On a fait grand bruit, depuis quelques années, et à juste titre, des perfectionnements apportés aux procédés qui ont pour objet la production artificielle du froid. La fabrication de la glace, qui n'était guère jadis qu'une curiosité de laboratoire, est devenue, grâce aux appareils Carré, Tellier, Sulzer, Vincent, Giffard, Pictet, et j'en passe, une véritable industrie, dont les applications sont fort nombreuses. Jusqu'ici cependant, on n'a guère songé à utiliser les froids artificiels intenses, obtenus à l'aide de ces appareils, que pour la conservation des substances alimentaires, la production des glaces et sorbets, ou encore pour la fabrication de la bière, la rectification des alcools, toutes choses intéressantes, mais entièrement étrangères à l'objet de nos revues. La science pure s'en est aussi récemment emparée, afin de prouver, une fois de plus, que ce qui vient de la science retourne à la science, justifiant, à la fois, les recherches de pure théorie et les travaux pratiques les plus terre à terre : on sait, en effet, que c'est en refroidissant et en comprimant les gaz, dits *permanents*, que des savants comme M. Cailletet, M. Raoul Pictet sont parvenus à obtenir ces gaz à l'état liquide.

On a bien encore songé à utiliser la production artificielle du froid pour la solution d'un problème qui intéresse l'hygiène publique et privée, celui de la ventilation. Substituer dans les salles de nos assemblées, de nos théâtres, à l'air échauffé et vicié par la présence d'un grand nombre d'auditeurs ou de spectateurs, un air pur et frais, n'est pas, on le sait, malgré toutes les dispositions adoptées jusqu'ici, problème aisé à résoudre. En été surtout, il n'est pas facile de se procurer en abondance l'air pur à une température assez basse pour que le renouvellement en question soit vraiment hygiénique. On a songé à produire artificiellement cette température à l'aide des appareils cités plus haut. Mais nous ne sachions pas que le problème ait été résolu, et il reste à l'état de desideratum. Personne cependant plus que les architectes et les constructeurs n'aurait intérêt à voir réussir des tentatives de ce genre.

Mais voici une application nouvelle, bien imprévue, de la production artificielle des basses températures, qui intéresse directement l'art de la construction. Elle est due à un ingénieur allemand, M. Pœtsch, et elle peut se définir en deux lignes : *emploi de la congélation pour l'exécution des travaux à effectuer dans des terrains aquifères et mouvants.* Un premier essai de la méthode imaginée par cet ingénieur a été fait, il y deux ans, au puits Archibald, de la concession de Douglas, dans la région lignitifère de Schmiedlingen. Le fonçage de ce puits avait été effectué jusqu'à la profondeur de 34 mètres dans les conditions ordinaires; arrivé là, on se trouva en présence d'une couche de sables mouvants très aquifères, d'une épaisseur de $5^m.50$. Pour traverser cette couche, M. Pœtsch eut l'idée, à coup sûr fort originale, de congeler cette masse de terrain sur une épaisseur suffisante pour maintenir la pression hydrostatique environnante, et cela pendant tout le temps nécessaire au fonçage du puits et à son muraillement. La section rectangulaire ne présentait pas moins de 16 mètres carrés de superficie. L'expérience réussit parfaitement.

Il ne s'agissait là encore que d'épaisseurs relativement faibles, et les hommes qui ont le plus d'expérience de ces sortes de travaux, si scabreux et si difficiles, doutaient que la méthode de M. Pœtsch pût s'appliquer à des fonçages dont la profondeur eût quelque importance. Or, deux nouvelles expériences, tout récemment terminées, viennent de démontrer que ces doutes, d'ailleurs fort plausibles, n'étaient point fondés. Deux puits, l'un traversant 33 mètres, l'autre 36 mètres de sables aquifères, sont aujourd'hui complètement achevés. Le premier a été foncé dans la mine de houille Centrum, à Kœnings-Westerhausen, qui appartient au célèbre électricien M. W. Siemens; le second l'a été dans la mine Emilia, près de Dobrilugk, dans le Brandebourg. On peut dire que la nouvelle méthode est entrée dans le domaine de la pratique.

Aussi l'inventeur se propose-t-il de l'appliquer à tous les travaux du même genre, c'est-à-dire à toutes les constructions qu'il s'agit d'établir dans des terrains mouvants et aquifères, par exemple aux fondations des piles de pont, pour lesquelles, d'ailleurs, on le sait, l'emploi de l'air comprimé est aujourd'hui généralement adopté. Déjà, paraît-il, un traité a été passé entre M. Pœtsch et le gouvernement roumain, en vue de la construction des douze piles du grand pont de Bucharest.

Essayons donc de donner aux lecteurs de la *Revue* une idée sommaire du principe de la méthode et de son fonctionnement.

Le principe, fort simple, est celui-ci : faire circuler à l'intérieur de conduits plongés dans la masse aquifère, un liquide constamment maintenu, par une machine frigorifique, à une basse température, jusqu'à ce que la congélation se soit faite tout autour sur une épaisseur suffisante. La machine frigorifique employée est un appareil Carré, à ammoniaque, du type Kropff, constructeur de Nordhausen. Le liquide refroidi par l'évaporation et la détente du gaz ammoniaque liquéfié sous pression, puis ramené brusquement à la pression ordinaire, est une solution de chlorure de calcium qui ne se congèle qu'à 40° au-dessous de zéro. Une pompe foulante prend ce liquide à la machine frigorifique, le lance, à la température de — 25°, dans les conduits qui traversent la masse à congeler, puis le ramène à — 19°, pour se refroidir et être lancé de nouveau. L'expérience a montré que, dans ces conditions, l'équilibre de température se fait lorsque l'épaisseur de la masse congelée (qui était primitivement à la température de + 11°) a atteint $1^m.50$ tout autour du tuyau conducteur de la solution de chlorure de calcium. Au puits Archibald, c'est après trente jours de congélation que l'équilibre fut obtenu et qu'on put procéder à l'attaque du terrain. La roche artificielle ainsi obtenue avait une dureté telle qu'elle se laissait attaquer difficilement au pic, en présentant une cassure conchoïde.

On aurait pu craindre que la température excessive de 19° au-dessous de zéro ne fût un obstacle au travail du fonçage. Mais la présence des ouvriers élevait très notablement la température de l'air du fond du puits; elle ne fut jamais plus basse que — 5° et s'éleva même à 0°,5.

Il nous reste à dire, et c'est la partie la plus originale de la méthode imaginée par M. Pœtsch, comment cet ingénieur obtient la circulation continue du liquide réfrigérant à l'intérieur de la masse du terrain aquifère. Dans ce but, il fait enfoncer en ceinture, tout autour du périmètre du puits, une série de tubes creux en fer d'environ 20 centimètres de diamètre, taillés à la base en biseau tranchant. Ces tuyaux, fermés par en bas, portent concentriquement des tuyaux d'un plus petit diamètre (44 millim.), percés, à leur base, de deux ouvertures latérales et coiffés, à l'extrémité supérieure, d'un chapeau à tubulure et à robinet. Toutes les tubulures, sont réunies par un tuyau horizontal unique, qui, sous l'action de la pompe foulante, distribue à tous les tubes intérieurs la solution réfrigérante fournie par la machine frigorifique. Le liquide remonte dans l'espace annulaire compris entre les tuyaux intérieurs et leur enveloppe; puis, par un autre tube horizontal retourne à la machine pour y être refroidi. Dans cette circulation, l'échange de chaleur entre le terrain et le chlorure de calcium se fait comme nous l'avons dit, et la congélation gagne en rayonnant de proche en proche, jusqu'à ce que les masses ainsi solidifiées se rejoignent. L'ensemble forme un seul bloc de roche embrassant toute la section du puits et au delà, sur une épaisseur qui s'élève, comme on l'a vu plus haut, à

1m.50 environ. La congélation est, d'ailleurs, plus intense à la base, et l'épaisseur de la couche solidifiée qui entoure chaque tuyau y est plus considérable qu'au sommet. En outre, circonstance favorable aux travaux ultérieurs, la prise entre les parties aquifères congelées et le terrain solide sur lequel elles reposent, est telle, les deux couches se trouvent si intimement soudées, que l'on ne peut briser l'une sans entamer l'autre, et que la cassure a lieu hors du plan de séparation des couches.

Il est bien entendu que l'on maintient l'état de congélation pendant tout le temps nécessaire au fonçage du puits et au travail de revêtement de ses parois. Cette double opération terminée, on enlève aisément les tuyaux de circulation, en substituant à la solution à basse température, le même liquide convenablement chauffé. Le dégel se produit rapidement autour de chaque tuyau, qui peut être tiré sans difficulté de sa gaîne.

La méthode dont nous venons d'indiquer sommairement le principe et les moyens pratiques n'a été encore appliquée qu'au fonçage des puits de mine. Mais on ne voit pas ce qui pourrait s'opposer à ce qu'elle fût adoptée dans tous les cas où il y a lieu d'édifier des constructions au travers de terrains mouvants et aquifères, et, en effet, nous avons dit plus haut que l'inventeur va entreprendre, par le même procédé, la construction des piles d'un pont en Roumanie. Les Américains, toujours prompts à adopter les méthodes nouvelles, toutes les fois qu'elles comportent une certitude plus grande dans la réussite de l'œuvre ou une plus grande rapidité, parlent d'employer la congélation système Pœtsch, à la construction du tunnel projeté sous Hudson River.

Amédée Guillemin.

CONGRES ANNUEL DES ARCHITECTES

(A PARIS)

LUNDI

Le premier jour d'un Congrès, comme celui d'un Parlement, est le plus souvent consacré à des mesures d'organisation administratives : constitution du Bureau et ordre des travaux du Congrès. Il en fut cette année comme les années précédentes. Mais des Commissions aussi furent nommées pour préparer des rapports ou des notices sur diverses questions très importantes, débattues depuis longtemps, qui le seront pendant longtemps encore, et à propos desquelles il est amplement temps de prendre des décisions tout au moins provisoires; on les perfectionnera ensuite, sous l'influence de l'expérience quotidienne, comme cela se fait pour toutes les choses de ce monde.

C'était là de la bonne besogne pratique ; mais restait à trouver « le clou » de la séance : ce fut notre excellent confrère M. Hardy qui le fournit, en traitant de l'*Architecture au Salon* de cette année.

— M. Hardy commence par s'alarmer de la tâche que la *Société Centrale* lui a imposée, en présence « de la somme de travail produit, de la peine prise par chacun des exposants et de l'effort constant de tous ». On peut critiquer le Salon, dit-il, mais on ne saurait nier le travail des artistes. Citons, d'ailleurs, les paroles mêmes de M. Hardy.

Conférence de M. Hardy sur l'Architecture au Salon de 1885.

« Messieurs,

« . . . . . On peut subdiviser les œuvres exposées en travaux de maîtres et travaux d'élèves; car l'école des Beaux-Arts, débordant aux Champs-Elysées, y a apporté nombre de bonnes études. Malheureusement cette jeunesse, désireuse de renommée, a trop fouillé dans ses cartons de concours d'école et pas assez dans ses études personnelles.

« Certes je ne blâmerai pas ces jeunes gens qui cherchent la lutte, tout en étudiant près de leurs maîtres; j'aurais mauvaise grâce à le faire, ayant fait comme eux dans ma jeunesse; cependant nous ne leur avons pas donné l'exemple de présenter au Salon des projets déjà exposés à l'École. Ceci ne se serait pas fait jadis.

« N'est-il pas fâcheux, en effet, de voir exposer des œuvres d'imagination qui n'ont pas été faites au point de vue du Salon, des projets de diplôme et autres? Là n'est pas leur place. Ils ont servi à classer les jeunes gens parmi leurs pairs et ne sont guère faits pour les classer parmi les maîtres.

« Que les jeunes gens choisissent leur thème suivant leur âme et leur entendement, et cela en dehors des autres ; qu'ils volent de leurs ailes, de leurs propres ailes, alors on encouragera leurs efforts, on y applaudira; mais présenter au Salon des œuvres courantes, pourquoi faire? Quel profit en retirerait notre art?

« Récemment, un de mes vieux amis, dont le talent est hors de conteste, repassant avec moi ses années de jeunesse, me rappelait une parole de son vieux maître, chef incontesté de l'école classique.

« Vous venez d'obtenir le grand prix; maintenant, mon ami, « oubliez tout ce que je vous ai appris ». Cette parole peut surprendre; elle est d'un homme grave, elle est juste et sage. Elle signifie : je vous ai appris ce qu'on apprend dans une école, la gymnastique de l'esprit et de la main; maintenant sachez que les œuvres que vous avez produites jusqu'ici sont des œuvres de procédé, des œuvres mortes; que lorsqu'il vous faudra créer il ne faudra se souvenir de rien de tout cela, sans quoi vous ne seriez pas vous-même, et l'on vous jetterait ce sanglant et cruel reproche : projet d'école !

« Vous me permettrez donc, Messieurs, de passer légèrement, bien légèrement sur ces projets ; après réflexion, j'aimerais même mieux ne pas en parler du tout.

« Un autre ordre de projets tient une place importante sur les parois des murs du Salon d'architecture, ce sont les projets exposés dans les divers concours publics récents.

« Il y a là de fort beaux, de très beaux projets; viennent-ils protester contre leurs juges ? Les juges ont pu se tromper, *tot capita tot sensus;* cependant! cependant!

« — La langue française a emprunté deux mots latins pour dire qu'un sujet est traité dans son ensemble, dès son origine : *ab ovo.*

« Nous traiterons l'architecture au Salon *ab ovo;* non que nous voulions remonter à l'âge de pierre, au temple de bois primitif ni aux cabanes du sauvage.

« Le Salon ne nous le permet pas ; il ne nous montre ni cité lacustre, ni cavernes de troglodytes. Mais nous commencerons par ce qu'il nous offre de plus lointain et de plus ancien, c'est-à-dire par la plus belle floraison peut-être de l'esprit humain, et ce sera un bon commencement.

« Nous pourrons suivre ensuite, dans le cours des âges, les transformations de notre art; car, dans les belles études archéologiques qui nous sont soumises, nous retrouverons les jalons de notre art dans ses diverses transformations, et enfin nous arriverons au terrain brûlant de l'époque moderne, de l'époque actuelle en gestation d'avenir.

« Nous ne nous arrêterons pas aux études un peu légères des temples égyptiens; je ne sais si c'est par malice; mais il semble que les garçons du Musée se sont constitués membres du jury; ont-ils la prétention à la compétence? ils en sont bien capables!

Toujours est-il qu'ils ont juché l'Egyptien au plus haut, dans la nuit du plafond. Il faudrait une lunette d'approche pour y voir quelque chose.

« Remercions, en passant, M. Guerineau d'avoir fait six mille lieues pour nous rapporter des études de l'art japonais; il y en a si peu de nous qui aillent aussi loin! Puis, l'art japonais a fait tant de prosélytes parmi les peintres, qu'on ne peut savoir s'il n'en sera pas de même parmi les architectes.

« Arrivons à la Grèce, cette reine et mère commune de nos pensées et de nos arts.

« C'est grand bonheur d'en parler quand on a sous les yeux un beau travail comme la restauration de l'Althis d'Olympie. M. Laloux est un bien habile artiste et nous cause à tous un bien grand plaisir ; il ferait, s'il le voulait, admirer des œuvres médiocres, tant sa palette a de charme et son dessin d'habileté; mais nous ne sommes pas ici devant un monument de médiocre valeur. Nous voyons devant nous un des beaux temples de l'antiquité avec tout son entourage, ses autels, ses ex-voto, sa vie antique. Comme cela est beau et instructif et comme cela est vu avec le sens de l'antique! L'école d'Athènes a servi à l'école de Rome, elle a instruit et bien dressé ses chercheurs ; nous nous retrouvons dans Pausanias, mais dans un Pausanias lucide et tangible.

« Messieurs, comme les idées grecques étaient loin de nos idées françaises, de nos soi-disant principes! Supposons une édilité de notre époque transportée avec ses bureaux à cinq siècles avant notre ère en la bonne ville d'Olympie, ne verrait-on pas de suite édicter un plan d'alignement, isoler le monument, placer l'autel dans l'axe, la porte également et ranger les ex-voto comme des soldats de plomb?

« Messieurs, pardonnez-moi cette digression, l'occasion était trop belle pour n'en pas profiter; il est toujours bon, lorsque l'on réclame contre des idées fausses, de se couvrir de l'autorité incontestable d'un maître ; or les Grecs sont nos maîtres en liberté.

« Revenons au beau et très beau travail de M. Laloux. Une seule chose nous paraît critiquable, c'est le système adopté comme décoration peinte; là aucune donnée certaine ne pouvait guider l'artiste; il s'en est tiré avec une grande habileté, mais nous craignons qu'il n'ait été mal inspiré en cherchant trop étroitement sa décoration dans des modèles empruntés aux vases peints. Evidemment il devait y avoir corrélation entre la décoration architecturale et la décoration des vases, mais non pas d'une manière aussi directe. En outre, on peut reprocher aux peintures un faire trop archaïque, trop antérieur aux formes du temple.

« Les quelques édifices peints que nous a transmis l'antiquité, ou plutôt leurs débris, tout aussi bien que les monuments de l'art byzantin, du moyen âge ou de la renaissance, présentent bien des ornements communs à l'architecture et à la céramique de chacune de ces époques. Mais on observe entre les deux une variété sensible et une échelle toujours différente; l'ornement peint des monuments est comparativement plus petit que celui des vases.

« Nous trouvons plus loin une vue du Pandrosion, de M. Lanternier. Que ce monument est toujours beau, qu'il se revoit toujours avec plaisir, de quelque manière qu'il soit présenté et rendu!

« L'archéologie romaine a fourni au Salon la restauration du Panthéon d'Agrippa et celle de l'arc de Titus ; le temple de Minerve à Assise et des vues des nouvelles fouilles de Pompéi. Il est difficile de rendre avec plus de vérité et d'éclat l'aspect de l'arc de Titus que ne l'a fait M. Giraut dans la belle aquarelle qui accompagne sa restauration du monument.

« Le temple d'Assise, le Panthéon, sont aussi des œuvres bien intéressantes; on doit en remercier M. Giraut et M. Blondel.

« Les vues des nouvelles fouilles de Pompéi, de M. Désormaux, sont exécutées avec talent.

« Arrivant aux époques relativement plus modernes, nous admirons et nous nous instruisons, en examinant les belles études de MM. Ballu, Benouville, Bergon, Caddan, Darcy, Devrez, Mayeux, Naples, Normand, Petitgrand, Hista et Lafollye, et bien d'autres encore que la longueur de la liste nous fait oublier.

« Permettez-moi, avant d'aller plus avant, d'exprimer le regret que dans les relevés de monuments véritablement beaux, on n'adopte pas une échelle plus grande que celle employée habituellement, au moins pour les parties très ornées.

« On ne voit pas suffisamment, à petite échelle, la valeur des œuvres. Messieurs, vous devez être de mon avis : nombre de monuments ont été dessinés, exposés depuis longtemps par des maîtres et même au moyen de modèles; ils étaient restés cependant inconnus, dans leurs détails, de beaucoup de nous ; il a fallu le Musée du Trocadéro pour éclairer bien des esprits et faire toucher de près bien des valeurs. Ceci ne serait pas arrivé si les restaurations eussent été produites à plus grande échelle; on eût pu ainsi reconnaître plus tôt que tel monument de la vieille France est à étudier sérieusement.

« Parmi les œuvres exposées, nous signalerons à votre souvenir le travail sur l'église d'Aregno, de M. Ballu, et sa très bonne aquarelle de la porte du musée d'Alger. On ne peut faire mieux.

« M. Benouville a dû vous intéresser par sa très complète étude sur la ville et le château de Najac. Tous ceux qui ont eu le plaisir de suivre la ligne de Toulouse à travers les sauvages et admirables gorges de l'Aveyron, se souviennent du château de Najac, dressé sur une crête abrupte et découpant sur le ciel ses tours dorées comme par le soleil de Sicile. M. Benouville fait comprendre toute l'importance de ce poste militaire, sa puissance et en rend bien le charme actuel ; il n'a pu toutefois atteindre à l'incomparable couleur de cette vieille forteresse.

« M. Darcy, abordant également l'étude d'un château fort célèbre, le fait avec l'expérience consommée et l'habileté perspective dont son père lui a donné l'exemple dans la belle restauration du château de Vitré. Méhun-sur-Yèvre, vu par les yeux de M. Darcy, n'est pas seulement une forteresse, c'est une œuvre d'art; et l'on comprend qu'un esprit artiste comme celui de Charles VII de Valois devait s'y plaire.

« MM. Hista et Lafollye nous montrent et l'histoire de la chapelle du château de Saint-Germain et le charme des peintures qui ornent ses voûtes. On serait jaloux de leur habileté de pinceau.

« M. Petitgrand, non seulement a rendu d'une manière charmante l'intéressante église de Polignac, mais encore, en donnant la flèche de la cathédrale du Puy, il a montré son système d'échafaudage. Il n'est pas mal de faire voir au Salon la note construction; il est parfois si embarrassant de trouver la solution du problème quand on est au pied du mur.

« M. Rapine, dans un excellent travail sur le château de Castelnau, présente bien l'ensemble de cet édifice et nous fait voir la fleur d'art qui s'épanouit çà et là dans ces rudes temps et ces rudes demeures.

« M. Wable ne s'est pas, à proprement parler, appliqué à étudier des restes anciens; il s'est étudié à connaître un important monument restauré. Son étude sur Pierrefonds est d'une grande finesse et bien complète. M. Wable a fait du chemin.

« Je ne saurais parler comme d'une étude archéologique, des beaux et grands dessins de M. David : la restitution du château d'Echoisy. Il me faudrait être renseigné pour savoir et ce qui est ancien et ce qui est moderne, ce qui est une restitution avec base certaine et ce qui est hypothétique seulement? J'exprime ici un regret; car on voudrait savoir en quel état est actuellement cet important et beau château.

« J'en dirai autant du Châtelet des Dames exposé par M. Cuvillier : le caractère ancien y est; mais quelle est la part d'invention, quelle est la part des restes antiques? je l'ignore. M. Cuvillier a été trop habile; il est capable de nous induire en faute et nous forcer à nous taire.

« L'étude des clochers de Roscoff, de M. Mayeux, est intéressante. L'idée de montrer la silhouette est bonne et juste. Combien de monuments ne valent que par leur silhouette! Bonne,

ils sont admirés du peuple; mauvaise, ils ne sont considérés que des dilettanti si le détail est beau par hasard.

« Le relevé du château du Grand-Pressigny, de M. Chaîne, est intéressant. L'église de Villesalem, plus belle, est rendue avec grand talent par M. Poussin.

« L'église de Vézelay, un monument hors de pair, a été, pour M. Degeorge, un excellent thème d'étude et d'instruction.

« M. Devrez nous a fait souvenir du temple de Lanleff, sujet de tant de controverses au temps jadis.

« M. Caddan nous a donné un bon travail sur l'église de Beaumarchés; M. Charles Normand, d'intéressants croquis de voyage.

« Que vous dirai-je encore, Messieurs? Je ne puis pourtant pas vous lire le catalogue du Salon d'un bout à l'autre. Je demande pardon aux oubliés; il n'y a pas mauvaise volonté de ma part. Je ne vous dirai plus qu'un mot des études archéologiques, et cela pour vous rappeler les belles aquarelles de M. Normand à l'Alhambra, la vue de la chapelle Palatine de M. Paulin, un plafond de M. Boitte, le beau relevé de carrelage de notre regretté confrère Naples, les vues de Tunis et de Kérouan de M. Goutier, l'étude de tours et tourelles de Belgique si finement rendue par M. Bacs.

« Entrons maintenant dans l'étude des nouveaux projets exposés; nous sommes ici dans le plus vif et le plus important de notre mission; car une étude archéologique, une restauration quelque belle qu'elle soit, n'est pas complètement l'œuvre de l'artiste qui l'a entreprise ; partie de sa force lui vient d'autrui ; il est soutenu par l'œuvre de l'artiste ancien, d'un grand maître qu'il s'efforce de suivre et d'atteindre.

« Depuis trente ans on a exécuté de bien belles restaurations; je ne sache pas cependant qu'on les ait considérées comme allant de pair avec les œuvres originales et personnelles. Les projets seuls devraient obtenir les suprêmes récompenses.

« Examinons d'abord les projets de concours publics exposés à nouveau au Salon.

« Nous remarquerons avec vous, messieurs, le projet de M. Lafollye pour le Musée des Arts de la ville de Lille : la façade a une valeur réelle.

« Le projet, pour le même concours, de M. Arnold, celui de M. Chancel et celui de M. Michelin sont également à remarquer.

« Les projets pour la Bourse d'Amsterdam de M. Arnold, de M. Fivaz, de M. Legrand, prouvent chez leurs auteurs une étude considérable et des qualités réelles.

« Il y a, dans tous ces projets, bien du talent et une lutte opiniâtre contre les difficultés du programme; on ne peut qu'encourager leurs auteurs dans leur ardeur au travail.

« Un autre monument, lauréat du concours, s'impose à notre examen. Ici votre rapporteur est bien embarrassé. On dit la langue française susceptible de tout exprimer; mais elle aurait besoin d'être maniée par un maître de la parole pour dire à la fois ma pensée et ne pas contrister un confrère de grand talent et bien sympathique. De plus, je ne voudrais pas m'inscrire en faux contre l'opinion d'hommes éminents; car enfin puis-je avoir la présomption de me croire, moi, dans la vérité, et eux dans l'erreur? Et cependant, que diriez-vous si votre conférencier n'avait pas le courage de son opinion? Allons-y donc et au besoin je vous dirai comme le paysan du Danube au Sénat : Punissez de mort un discours un peu trop sincère.

« Nous croyons que le monument élevé à la gloire de Gambetta ne produira pas, sur la place du Carrousel, l'effet qu'on est en droit d'en attendre. Nous considérons que la dualité dans le sujet lui ôte l'unité, et que les figures accolées et leurs piédestaux ne font pas partie intégrante du monument (1).

« Nous croyons surtout que la forme d'un obélisque trapu est malheureuse, et ensuite que la corniche placée vers son sommet n'a pas de raison d'être et devrait être supprimée. En effet, si elle abrite quelques ornements, elle ne remplit pas la fonction pour laquelle les corniches ont été inventées; elle n'abrite pas les parois du monument, l'eau laverait les flancs de l'obélisque. Une ligne horizontale aussi rude coupe inutilement la silhouette du monument. Nous n'apercevons aucune raison naturelle ou idéaliste qui l'exige; nous craignons qu'elle n'ait été placée là par habitude.

« A part le beau mouvement du lion escaladant le sommet, nous regrettons de n'y voir que des choses connues et un peu déclamatoires. Oh que l'architecture est chose difficile! Plaise à Dieu que nous nous trompions sur les mérites de ce projet! Je le souhaite sincèrement.

« M. Nénot a soumis à votre appréciation, messieurs, le beau travail qui lui avait valu le premier prix au concours de Victor-Emmanuel à Rome. On ne peut allier plus heureusement ensemble les monuments antiques qui font la gloire de la ville éternelle. On comprend le succès de M. Nénot.

« M. Lefort n'en est plus aux projets; il a soumis au jury du Salon une œuvre considérable : l'agrandissement du Palais de justice de Rouen.

« Il y a là une étude archéologique importante, une satisfaction donnée aux besoins des services, une œuvre de composition s'harmonisant avec l'ancien et admirable édifice. C'est évidemment un des envois les plus importants du Salon. On peut discuter si l'on a toujours raison d'agrandir un édifice dans son style primitif; on peut dire que peut-être l'extension de l'ancienne façade, en même style, change, dans une certaine mesure, les proportions du vieux monument; mais était-il possible de faire autrement? Quant à la façade sur la place, on ne peut demander un meilleur effet. L'architecture est grande et riche, et par des moyens rationnels. Messieurs, vous porterez jeudi vos compliments à M. Lefort (ce jour-là le Congrès devait visiter Rouen), et je ne doute pas que, sur place, vous n'appréciiez encore mieux son œuvre que je ne le puis faire devant ses dessins, quelque bien rendus qu'ils soient.

« M. Formigé, entrant dans une fantaisie heureuse, a étudié un monument crématoire et un monument commémoratif à élever au Champ-de-Mars. Il a fait preuve de grande habileté et d'un grand mérite, et c'est plaisir de le dire et de le rappeler. Cependant, pourquoi le monument crématoire a-t-il un dôme? Est-ce un besoin ou un souvenir? Pourquoi le monument du Champ-de-Mars nous donne-t-il le souvenir de la Porte-Saint-Denis et de l'Arc de l'Étoile? M. Formigé a-t-il voulu rappeler toutes nos gloires?

« MM. Roux et Hugo, en exposant un palais pour l'Association du Congo, pensent-ils construire à Paris ou au Congo? Si c'est à Paris, pourquoi ces formes étranges? Si c'est au Congo, pourquoi des serres? On y cuit bien sans cela. Méchantes critiques qui n'empêchent pas l'œuvre d'être bien intéressante.

« M. Rodolosse nous a montré une école normale de Cahors, forme de vieil hôtel de bon style. M. Rodolosse a eu un faible pour la cour d'honneur et les axes; nous avons tant débarraqué d'édifices qu'il nous plairait bien de débarrasser ce bâtiment neuf des annexes qui lui sont soudées.

« M. de Baudot a exposé une étude théorique sur les lycées. Malheureusement, on ne ne peut voir que la partie sans importance de son travail : les façades; les autres châssis, placés trop haut, ne permettent pas de suivre l'étude sérieuse des besoins, étude que M. de Baudot a été mieux à même de faire que qui ce soit.

« M. Foulquier a présenté un orphelinat qu'il a construit à la Boissière : travail étudié, emploi du métal, tout est intéressant; mais au point de vue de l'hygiène les bâtiments ne sont-ils pas un peu épais?

« M. Julien nous expose ses bons travaux de la Caisse des Consignations.

« M. P. Normand, un hôtel de ville pour Chesterfield, en Angleterre; bon travail, mais omission de la nationalité anglaise.

« M. Camut a construit le Palais de justice de Meaux; il a l'avantage d'exposer un travail bien étudié, bien rendu, ayant de la valeur; mais les salles des séances, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus

(1) Voyez *col.* 15 la critique de ce monument, et *col.* 85 la réponse faite à cette critique par l'architecte, l'un des deux auteurs du projet.

sacré, sont traitées comme des annexes. Doit-on l'approuver? Les palais de justice ne découlent-ils pas un peu trop, actuellement, de celui de M. Duc? A-t-on besoin de colonnes quand elles ne sont que de simples décorations? Les plates-bandes qu'elles portent peuvent-elles se construire autrement que par artifice? Les toits ont-ils besoin de couronnements si lourds? Les cours ne sont-elles pas bien petites? Je dois dire cependant que les artistes qui ont vu à Meaux le monument achevé, en disent grand bien. Il y a donc là œuvre de talent et on doit en remercier l'auteur.

« Nous avons admiré la finesse des études de M. Escalier, qui apporte dans les constructions privées l'étude sérieuse d'un artiste.

« Messieurs, j'aurais aussi à vous parler du projet d'église de M. Gosset, de l'hôtel de la Monnaie de M. Daunay, du théâtre de Montpellier de M. Cassan-Bernard, et d'autres encore. Je toucherai rapidement à ces œuvres; elles me paraissent rentrer dans la tendance du jour, tout comme les nombreux projets exposés par nos jeunes camarades de l'École des beaux-arts.

« Résumons donc l'impression générale que nous avons ressentie en visitant le Salon d'architecture; signalons la tendance qui nous a paru dominer et prendre le pas sur les autres.

« — L'école raisonnante, — je ne dirai pas rationnelle, le mot serait faux, par trop d'ambition, — ne me paraît pas être en vogue à cette heure, pas plus que l'école idéaliste.

« Dans la plupart des plans exposés, l'arrangement paraît la principale préoccupation; les besoins de service, comme ceux d'émotion, sont en seconde ligne; souvent les plans et les façades procèdent d'inspirations différentes, d'initiations diverses et même parfois contraires.

« Dans la plupart des formes de façades, on trouve l'imitation des formes et procédés anciens; si l'on aime mieux, c'est la tradition, mais une tradition qui ne cherche pas à se rendre compte du pourquoi des choses.

« Nous trouvons en bien des points des formes en opposition avec le système de la construction : des plates-bandes d'une portée plus grande que les arcs qui les accompagnent, des formes sans radical.

« Sommes-nous en face de la vraie tradition des belles époques, ou d'une tradition de décadence?

« Le désir de produire de l'effet domine le désir d'être vrai, d'être raisonnable, d'être ému.

« Vous me direz peut-être, messieurs, que dans l'Exposition même, de belles études nous montrent les anciens, les Renaissances, le XVII^e^, le XVIII^e^ siècles procédant de même, et qu'il serait bien osé de ma part, téméraire même, de blâmer ces belles époques de l'art.

« Messieurs, je ne me souviens plus quel théologien s'écriait : *Felix culpa!* Moi aussi, je crierai en admirant bien des monuments : *Felix culpa!*... et cependant une faute est une faute.

« M. Hourlier a exposé un brillant dessin du plafond de l'*Ara-Cœli*. On est charmé de la richesse du dessin, du brillant de la coloration. Devra-t-on pour cela approuver ce plafond? Il ne peut se construire, il ne peut que s'accrocher.

« Si un semblable oubli de la vérité est amené par un souvenir hiératique, par un besoin d'exprimer une idée, de dire quelque chose, approuvons-le sans réserve; mais, s'il ne s'agit que d'obtenir un effet de richesse, il y a d'autres moyens que celui-là, et on y est maintes fois arrivé, tout en restant vrai.

« L'architecture n'est pas, avant tout, l'art de faire une devanture.

« J'ajouterai que l'emploi de formes empruntées ferait penser à ce chef sauvage enrichissant sa couronne de plumes, en plaçant au milieu un couvercle de boîte en fer-blanc : c'était brillant, cela lui suffisait, il ne demandait pas plus. Nous sommes plus instruits que lui, nous devons demander davantage. Quand nous taillons un diadème, il faut que ce diadème soit fait pour la tête qui doit le porter et avec une matière digne du diadème.

« En notre enfance nous avons été bercé par le vieux classique et nous ne l'avons pas répudié. Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable. Souhaitons donc voir l'architecture entrer dans une voie d'esprit et de vérité.

« Messieurs, peut-être me classerez-vous parmi les esprits chagrins, les caractères désagréables qui, loin de chercher à vous plaire, de chercher à encenser, à congratuler, se plaisent aux discussions pénibles. Croyez-bien que je voudrais toujours être de l'avis de tous; car dans le milieu où j'ai l'honneur de parler, je ne trouve que des esprits élevés, des travailleurs, des amoureux de l'art et de la beauté; mais, selon la devise antique : *Amicus Plato, magis amica veritas.*

« Nous labourons chacun notre sillon; chacun placé au haut de sa colline voit les choses d'après le point de vue où il est placé. Nous vous devions, messieurs, le tableau qui s'étale devant nous : c'est une face de la vérité.

« En terminant, remercions, en votre nom, les artistes qui ont pris part à notre beau Salon d'architecture; encourageons leurs puissants efforts; admirons en même temps les arts de nos ancêtres antiques et ceux de nos pères, et souhaitons de leur ressembler comme valeur, sinon comme œuvre; espérons enfin que l'architecture française, si brillante, malgré ses transformations diverses depuis l'aurore de la nation jusqu'à la Révolution, se relèvera, grâce au travail de tous, à sa hauteur passée, et que l'on pourra dire un jour : La France, qui a eu son siècle de saint Louis, qu'on admire encore en regard de celui de Périclès, et son siècle de Louis XIV, digne d'être mis en regard de celui de Léon X, est aujourd'hui encore au niveau de ses illustres ancêtres. »

Cette conférence, si nourrie de sages réflexions et d'aperçus ingénieux, fut très applaudie et occupa agréablement la fin de la première matinée du Congrès.

L'après-midi, on se réunit à :

L'Imprimerie de M. Chaix.

Cette visite a été faite à quatre heures et demie. Les membres du Congrès furent reçus par M. A. Chaix et son personnel administratif.

M. A. Chaix a exposé l'historique de son établissement, connu sous le nom d'*Imprimerie centrale des chemins de fer*. Il a été fondé, en 1845, par M. Napoléon Chaix, rue Neuve-des-Bons-Enfants. C'est en 1847 qu'il fut transporté dans un ancien hôtel de la rue Bergère, où il s'est progressivement développé.

L'ancien hôtel, dont il reste encore quelques traces, avait été construit, au commencement du siècle dernier, par le fermier général Lenormand de Mézières, oncle de ce Lenormand d'Etioles qui épousa Antoinette Poisson, plus tard marquise de Pompadour. L'hôtel de la rue Bergère a été occupé, pendant la Révolution, par un fournisseur des armées, et depuis par plusieurs personnages, entre autres Scribe, jusqu'en 1847, époque à laquelle M. Napoléon Chaix vint y installer son imprimerie.

On retrouve encore dans le bureau de réception des clients des traces de l'ancien salon, blanc et or, avec ses glaces, son plafond orné de peintures, ses quatre portes surmontées de sujets allégoriques représentant les quatre Saisons. Tout le reste de l'hôtel et les jardins ont été transformés en un immense atelier.

Partout on rencontre des machines, des presses, des engins de toutes sortes. On est frappé de la multiplicité des services et de l'ordre qui y règne.

Il est intéressant de rappeler que la maison Chaix a associé à ses bénéfices tout le personnel qui coopère à l'entreprise. Elle a fondé une *Caisse de participation*, formée au moyen d'un prélèvement annuel sur les bénéfices de l'établissement, au profit des employés et ouvriers qui ont trois années de présence. Il existe aussi une *Caisse de répartition* pour les apprentis. Enfin, il faut encore citer la maison Chaix pour l'enseignement professionnel qu'elle a fondé, dans son établissement, en faveur des apprentis.

Les divers ateliers sont pourvus d'appareils préservateurs

adaptés aux machines, de sonneries d'alarme et de dispositions mécaniques spéciales pour arrêter instantanément chaque machine et, au besoin, simultanément toutes les machines d'un même atelier, au moyen d'une communication électrique que l'on peut manœuvrer d'un grand nombre de points du même atelier.

Enfin, l'établissement possède un service complet d'incendie et un système de sauvetage, en cas de sinistre, parfaitement organisé.

CÉSAR DALY.

(*La suite prochainement.*)

NOUVELLES ET FAITS DIVERS

— **NÉCROLOGIE.** — Outre la mort de notre confrère anglais Th. L. Donaldson, que nous avons annoncée *col.* 93, et sur la vie duquel nous reviendrons, nous avons à regretter, dans le courant de cette année, la perte d'architectes et d'ingénieurs français bien connus de tous : M. Théodore BALLU, architecte de l'Hôtel de Ville, membre de l'Académie des Beaux-Arts, mort à la fin du mois de mai, à l'âge de 68 ans; — M. TRESCA, membre de l'Académie des Sciences, professeur au Conservatoire des Arts et Métiers, décédé le 21 juin, dans sa 71e année; — M. Charles-Victor BROUTY, architecte, mort dans la première semaine de juillet; — M. COUCHE, ingénieur des ponts et chaussées, chef du service des eaux de la ville de Paris, décédé le 31 août. Nous nous réservons de donner prochainement quelques détails biographiques sur ces éminentes personnalités de l'art et de la science.

— **NOMINATIONS.** — Nous avons à signaler l'élection, en mai dernier, de M. HEUZEY à l'Académie des Beaux-Arts, en remplacement de M. du Sommerard; — la nomination, à la même époque, de M. LE CŒUR, architecte du lycée Louis-le-Grand, comme chevalier dans l'ordre de la Légion d'honneur; de MM. Léon LABROUSTE, architecte du gouvernement; Jules TOUZET, architecte de la ville de Rouen; et RICQUIER, architecte en chef du département de la Somme, comme officiers d'Académie.

— **INSTITUT ROYAL DES ARCHITECTES BRITANNIQUES.** — M. Jules-Louis ANDRÉ, demeurant n° 5, rue d'Assas, à Paris, a été nommé membre honoraire et correspondant de l'Institut royal des Architectes britanniques.

Jules-Louis ANDRÉ est né à Paris, en 1810. Il fut élève de MM. Huyot et Lebas, et il est entré à l'École des Beaux-Arts en 1836; il y obtint le second grand prix en 1843 et le grand prix de Rome en 1847. Il est resté à l'Académie de Rome de 1848 à 1853. C'est pendant son séjour à Rome qu'il fut chargé d'un monument à la mémoire des soldats français tués au siége de Rome en 1848, projet qui fut exécuté à l'église Saint-Louis des Français (Rome).

Il se rendit ensuite en Grèce, où, se conformant au programme académique, il étudia la restauration du temple de Thésée, à Athènes. Dans le cours de ces études, il fit des découvertes importantes sur le caractère primitif de cet édifice. Dans sa restauration il donna des indications sur la coloration ancienne du fronton, des frises, des chapiteaux, et fit même un essai de restauration de la grande peinture décrite par Pausanias, représentant le combat des Amazones et des Athéniens.

A son retour en France, M. ANDRÉ fut d'abord attaché aux travaux du Muséum d'Histoire naturelle de Paris; et après leur achèvement aux travaux de la Bibliothèque nationale, alors en voie d'agrandissement sous la direction d'Henri Labrouste. Après avoir traversé tous les grades successifs du service, M. ANDRÉ est devenu, depuis vingt ans, l'architecte en chef du Muséum, où il avait tout d'abord débuté, à son retour en France. Il a fait à ce monument des additions considérables, notamment la magnifique galerie d'histoire natuturelle qui s'achève en ce moment.

M. ANDRÉ a été architecte diocésain de la Corse pendant dix-neuf ans, inspecteur général des Bâtiments civils, l'un des huit architectes membres de l'Institut de France, et l'un des trois professeurs titulaires de l'École des Beaux-Arts (section d'architecture). M. ANDRÉ occupe, en outre, une position exceptionnelle en France, à titre de chef d'une école d'architecture privée (atelier), dont il se chargea à la retraite de M. H. Labrouste, en 1856. Cet atelier est un centre d'instruction renommé, d'où sortent les élèves qui remportent à l'Ecole des Beaux-Arts le plus de récompenses, gages ordinaires du succès et de l'influence future dans la carrière architecturale en France. R. D.

— **CONCOURS POUR LE GRAND PRIX DE ROME.** — PRIX BORDIN. — Le sujet du concours de cette année était une « Académie de médecine ».

Voici, par ordre de mérite, les noms des élèves de l'École des Beaux-Arts admis en loges pour ce concours :

MM. LECHEVALLIER, élève de M. Guadet; MEWES, élève de M. Pascal; DELEMER, élève de M. André; DEVIENNE, élève de MM. Coquart et Gerhardt; Pierre ANDRÉ, élève de M. André; CHARPENTIER, élève de M. Guadet; MAISTRASSE, élève de M. Guadet; CHEDANNE, élève de M. Guadet; LOUVET, élève de MM. Louvet et Ginain; AUVRAY, élève de MM. Coquart et Gerhardt.

Les résultats du concours ont été proclamés par l'Académie des Beaux-Arts dans sa séance du 1er août.

Le grand prix a été décerné au fils de notre éminent confrère, M. ANDRÉ (François-Paul-Pierre), né à Paris, le 7 juin 1860.

Le 1er second grand prix a été accordé à M. Albert DEVIENNE, né à Cléry, le 20 octobre 1855.

Le 2e second grand prix a été accordé à M. LOUVET (Louis-Albert), né à Paris, le 2 décembre 1860.

Dans la même séance, le prix Bordin, de la valeur de 3,000 fr., a été décerné à M. Julien TIERSOT, compositeur de musique, auteur d'un « Mémoire sur les mélodies populaires et la chanson en France, depuis le commencement du XVIe siècle jusqu'à la fin du XVIIe. »

— **SEMAINE DES CONSTRUCTEURS.** — Nous donnons ci-dessous, classés par ordre de matières, la liste des principaux sujets traités dans les 14 premiers numéros de l'année courante de la *Semaine*.

Technologie. — Installations de postes d'eau, d'écuries, de water-closets; — Serres; — Chéneaux; — Calorifères; — Planchers en fer et en dalles de verre; — Hourdis; — Châssis de fenêtre; — Fermetures de sûreté; — Pâtisserie décorative, etc.

Constructions nouvelles. — Hôtels construits avenue Marceau et rue de Longchamps; — Maison particulière à Poissy (Seine-et-Oise); — Mairie de Neuilly-sur-Seine.

Jurisprudence. — Chroniques judiciaires et nombreux articles traitant des questions suivantes : Mitoyenneté; — Indemnités locatives; — Malfaçons; — Séries de prix; — Expertises; — États des lieux; — Honoraires; — Responsabilités, etc.

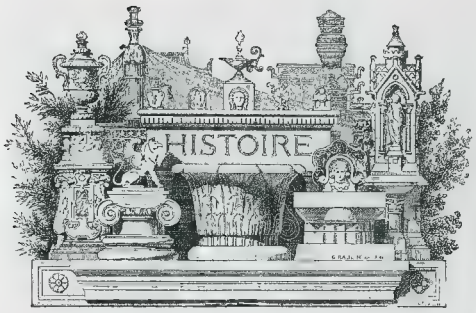
Divers. — Les travaux de menuiserie en bâtiment et la concurrence étrangère; — Le chemin de fer métropolitain; — Le Congrès des Architectes français; — L'Architecture au Salon de 1885; — L'assainissement de Berlin; — Les grands travaux de Paris; — L'emprunt ou l'impôt; — L'Exposition du Travail; — Le cinquantenaire des chemins de fer en Belgique; — Nouvelles installations maritimes à Anvers; — Les eaux de Paris; — Excavateurs pour le canal de Panama; — Lettres de Belgique (Gand, Bruges, Tournai, etc.).

— 9 grands dessins à l'effet et 109 figures dans le texte.

CÉSAR DALY, *directeur, rédacteur en chef.*

P. ANDRÉ, *gérant.*

PARIS. — IMPRIMERIE A. MAZEAU ET E. LAMBERT, RUE RACINE, 26.



CE QUE PEUVENT RACONTER LES PIERRES D'UN TOMBEAU

ET

DU SYMBOLISME FUNÉRAIRE

CONSIDÉRÉ DANS SES PHASES SUCCESSIVES

A PROPOS

DU TOMBEAU D'UN SCEPTIQUE ROMAIN, A AKBOU (KABYLIE

(Voy. *col.* 49.)

Sous ce titre, nous avons commencé, à la *col.* 49, une étude destinée à montrer à quel point sont considérables les ressources d'expression de notre art. Nous avons choisi pour cela deux exemples d'architecture funéraire, empruntés à la Kabylie algérienne, et de la même époque, de la fin du III^e^ siècle environ. L'un d'eux, élevé au sommet du piton d'Akbou, est une expression, purement architecturale, de scepticisme à l'endroit de la vie future. L'autre, qui est une cippe simplement, et qui a été transporté du voisinage jusque sur la place de Guelma, est, au contraire, une expression multiple, grâce à un riche et clair symbolisme sculpté, de la croyance en l'immortalité de l'âme, ou tout au moins de la vie future.

Pour rendre plus manifeste notre interprétation de ces deux monuments, nous voulions esquisser rapidement l'évolution générale de l'architecture funéraire depuis son origine jusqu'aux premiers siècles du christianisme, et dans le « *sommaire* » donné à la *col.* 49, nous avons tracé le tableau de cette étude. Malheureusement, après avoir publié les trois premières sections, qui en constituent comme l'*introduction*, nous sommes forcés de remettre à plus tard les six autres sections formant le corps du travail. Ces six dernières sections, prises isolément, constituent toutefois un ensemble, et pourront, par conséquent, être offertes seules à nos lecteurs, sans qu'il s'y rencontre de lacune regrettable.

C'est pour céder la place à un travail considérable et d'une valeur exceptionnelle : la « Restitution du premier temple de Jérusalem », et afin de ne pas faire chevaucher sur deux volumes successifs des mémoires qui gagnent à se présenter dans leur intégrité, que nous avons pris le parti de renvoyer à quelques mois notre étude personnelle. CÉSAR DALY.

LE PALAIS DES TUILERIES

(*Suite et fin.* — Voy. *col.* 99).

(Planches 26, 27 et 28 du vol. XLI, et 22, 23 et 24 du vol. XLII.)

— Après l'incendie, on ne songea pas tout d'abord à faire ce qui aurait été nécessaire pour préserver d'une plus grande ruine ce qui restait du palais. Il est certain cependant que même une simple couverture en carton bitumé aurait permis d'en conserver beaucoup de parties importantes, avec une dépense relativement faible.

En 1873, on résolut de démolir les ailes RD et S (voy. le plan, *pl.* 22), où, malgré des ravalements successifs, on reconnaissait encore les traces de la riche décoration qu'y avait appliquée Jacques II Androuet du Cerceau.

A cette époque, tout le monde semblait d'accord pour conserver la partie du palais comprenant le Pavillon central et les Pavillons M et T; puis, quelque temps après, il fut question de démolir ou de réparer ce qui restait du palais. Une commission de quatorze membres fut nommée le 7 août 1876, et le 28 octobre suivant une sous-commission technique (1) déposait un rapport concluant à la restauration du palais (2).

Quelques tentatives furent même faites dans ce sens (voyez vol. XXXIII, *col.* 230 de la *Revue*), et Lefuel lui-même, qui cependant avait émis l'opinion que la restauration était impossible, dut reconnaître après cet essai qu'il s'était trompé.

On a pu s'étonner que la Commission des Monuments historiques ne se soit pas tout d'abord occupée de cette question des Tuileries; mais, par suite de la volonté des souverains qui ont habité le palais et qui désiraient conserver une entière liberté pour en modifier les parties qui leur plairaient, le *Monument historique* par excellence n'a jamais été classé.

Le palais a donc été démoli. Mais de nombreux fragments ont été conservés : les uns ont été placés à l'École des ponts et chaussées; d'autres dans le jardin des Tuileries, au Trocadéro, à l'École des beaux-arts et à l'Hôtel Carnavalet. D'autres fragments encore, ache-

(1) Cette sous-commission était composée de MM. Krantz, Reynaud, Duc et Viollet-le-Duc, ingénieurs ou architectes, et Delaporte, chef de cabinet du ministre des travaux publics, secrétaire.

(2) Le bureau de la Société Centrale des Architectes, après examen du palais, avait émis le même avis.

tés par des particuliers, ont été transportés dans différents lieux en France ou à l'étranger. Enfin, les fragments les plus précieux de l'œuvre de Philibert de l'Orme seront placés au Louvre.

Description des planches 26, 27 *et* 28 *du volume XLI et des planches* 23 *et* 24 *du volume XLII.*

La *planche* 26 du volume XLI représente une vue perspective du rez-de-chaussée du Pavillon central, dont la construction, comme l'indique l'historique ci-dessus, a été faite à deux époques très différentes. Du rez-de-chaussée construit par Philibert de l'Orme, il ne restait, avant la démolition, que les deux avant-corps percés de niches et ornés de colonnes ioniques; la porte et même la partie de l'entablement placée directement au-dessus, est due à Louis XIV, de 1664 à 1667 (1).

Philibert de l'Orme choisit l'ordre ionique pour décorer le rez-de-chaussée du palais qu'il construisait d'après les instructions et souvent même les indications très minutieuses de Catherine de Médicis, parce que cet ordre est considéré comme ayant été inspiré des proportions de la femme. Il donna à cet ordre agrémenté de bossages, dont il avait fait une première application à la chapelle de Villers-Cotterets, le nom d'*ordre français*. Les bagues ornées qui séparent les tambours avaient pour objet, dans l'esprit de l'illustre architecte, de cacher les joints ou plutôt de les accentuer par une ornementation qui en dissimulât l'aspect défectueux. Ces bagues jouaient, en outre, le rôle d'anneaux rattachant les colonnes au corps même de la construction; car elles pénétraient dans le mur, tandis que les tambours, qui constituent, à proprement parler, le fût de la colonne, restaient indépendants de ce mur. Elles se reliaient, d'ailleurs, avec l'appareil de la construction, par des assises saillantes, prises dans la même hauteur. Ces assises, en pierre sur le jardin, étaient en marbre sur la cour. De ce dernier côté, les claveaux formant la voussure des niches étaient alternativement en pierre et en marbre.

La porte de Louis XIV était surmontée d'une figure d'Apollon, emblème du roi-soleil, accompagnée des attributs de ce dieu.

Les matériaux qu'a employés Philibert de l'Orme sont très variés.

Le soubassement, dont les avant-corps formaient les piédestaux des colonnes, était en liais et cliquart, provenant des carrières de Vaugirard et du quartier de Notre-Dame-des-Champs. Les chapiteaux, les bagues et les bases des colonnes étaient en griotte de ton brun et vert; les tambours étaient en pierre dure de Trocy, aujourd'hui Saint-Maximin, ainsi que l'architrave. La frise bombée était en marbre verdâtre, la corniche en même pierre que les tambours, et la doucine qui la surmontait en liais. Les plaques scellées au-dessus et au-dessous des niches étaient en marbre noir veiné.

La *planche* 27 du même volume représente la vue perspective d'une partie de l'arrière-corps qui réunissait le Pavillon central au Pavillon de Médicis, partie immédiatement comprise entre le Pavillon central et l'ancien perron qui donnait accès au jardin.

Cette portion du palais formait autrefois galerie. Les allèges, qui remplissaient les intervalles des piles, avant la démolition, avaient été établis par Lefuel. Le sol primitif était au niveau de la partie inférieure des soupiraux figurés sur notre *planche*. Sous Napoléon III, cette galerie était occupée par les cabinets de l'empereur, et le sol se trouvait au niveau de la dernière assise de l'allège.

Au point de vue des matériaux, nous n'avons à signaler ici que le marbre blanc employé pour les chapiteaux, ainsi que pour les bagues et les bases de colonnes, les tambours restant en pierre dure.

Quant à l'ornementation des colonnes, elle était différente, pour une même colonne, sur chacune des bagues et chacun des tambours qui la composaient. Elle se répétait, d'ailleurs, aux colonnes placées sur la cour, sauf pour la bague la plus voisine de la base, où l'ornementation figurée n'existait que sur le jardin.

Nous réunissons, du reste, sur les *planches* 23 et 24 de la présente année, les détails des ornements symboliques si délicats qui donnent tant de richesse à ces colonnes et en font un des plus précieux spécimens de l'architecture française de la Renaissance.

Plus tard nous donnerons le dessin d'un chapiteau et du fût orné de l'une des colonnes ioniques appartenant au Pavillon central, du côté du jardin; nous y ajouterons son plan et des profils. Mais, puisque nous en sommes à faire la description des *planches* que donne la *Revue* pour mieux conserver le souvenir du chef-d'œuvre de l'architecture française, nous décrirons ici d'avance celle de l'ordre ionique qui se grave en ce moment.

Dans les cannelures creusées sur le gorgerin sont sculptés des palmettes et fleurons qui se relient entre eux et forment une sorte de couronne symbolisant le diadème royal. Le tambour et la bague placés au-dessous présentent une décoration très riche, dont le laurier forme le principal élément. Des autres tambours trois sont ornés de feuilles d'eau. Sur la

(1) Voir l'état de l'édifice avant 1664 dans Blondel : *Architecture française*, gravures par Marot.

deuxième bague se voient des massues indiquant la force du royal défunt (Henri II); les lacs figurent les liens qui unissaient les deux époux; les chaînes brisées représentent la rupture de ces liens, et le niveau rappelle l'égalité de tous les humains, rois ou sujets devant la mort. La troisième bague, développée sur la *planche* 24 du volume XLII, est décorée de grecques; la quatrième (*pl.* 23 du même volume) de miroirs et de plumes brisées, emblèmes du deuil de Catherine; l'ornementation de la cinquième n'existe que sur le jardin; sur la cour elle est remplacée par la décoration figurée dans le bas de la *planche* 24.

La section des cannelures des colonnes est demi-circulaire, sauf dans les deux derniers tambours, où ces cannelures sont méplates.

La *planche* 28 du XLI[e] volume donne le chapiteau des pilastres qui étaient placés sur l'arrière-corps et l'entablement qui les surmonte. Ces pilastres sont semblables sur les deux façades. Les assises correspondant aux bagues des colonnes étaient, comme les pieds-droits, en pierre de Trocy.

GRILLE AU CHATEAU DE WIDEVILLE

(Planche 31.)

Dans mes « *Motifs historiques d'Architecture*, etc., » motifs empruntés à nos édifices nationaux élevés entre la fin du XV[e] siècle et celle du XVIII[e], c'est-à-dire depuis la fin de l'art gothique jusqu'au commencement de la grande Révolution française, on voit, dans la section consacrée à l'époque de Louis XIII, des fragments empruntés au château de Wideville : une fort belle cheminée et des plafonds à poutrelles décorés de peintures décoratives très élégantes. Le propriétaire de ce beau domaine, amateur éclairé des arts, et qui a su conserver aussi bien la courtoisie du gentilhomme que les richesses artistiques de son château, se prêta avec une extrême obligeance aux dérangements que lui occasionnaient nos recherches, poussées peut-être parfois jusqu'à l'indiscrétion. Il est rare de trouver des décorations intérieures d'habitations importantes qui n'aient pas été l'objet de graves mutilations ou de restaurations maladroites, ou qui n'aient pas subi les effets successifs de la mode, en passant par « le rococo », « l'empire », ou le « bourgeoisisme » de Louis-Philippe.

Les restaurateurs venaient à peine de pénétrer à Wideville lorsque j'y arrivai avec mes auxiliaires, à temps encore pour voir presque intacts tous les décors primitifs, et, je ne quittai ce séjour intéressant qu'avec les plus sérieuses raisons d'espérer que, grâce au bon goût du propriétaire et à l'habileté de l'architecte, la restauration, devenue indispensable, s'accomplirait sans qu'on eût à craindre de voir les exigences modernes du confort satisfaites aux dépens des intérêts de l'histoire.

Un des dessins datant de ce voyage, et qui ne fut pas publié dans les *Motifs* (comme bon nombre d'autres documents précieux recueillis de ci et de là), afin de ne pas donner un trop grand développement à l'ouvrage, reproduisait la porte grillée de la Nymphée de Wideville. Les grandes pièces en fer forgé, artistement travaillé, et remontant à Louis XIII, sont devenues rares. La rouille, la violence et la mode en ont fait disparaître le plus grand nombre. La porte à jour de Wideville était elle-même passablement délabrée lorsque je l'ai vue; mais, heureusement, pas au point d'être d'une restauration difficile. Je la donne aujourd'hui dans la Revue (Voy. *pl.* 31).

Si maltraitée qu'elle ait pu être par les injures du temps, cette grille n'en appartient pas moins, comme nous venons de le dire, à l'une des résidences seigneuriales les mieux conservées parmi celles qui subsistent dans les contrées avoisinant Versailles et Saint-Germain. Cette résidence, qui est située entre les villages de Davron et de Crespières, non loin des forêts de Marly et des Alluets, a remplacé un château féodal appelé dans quelques actes du XIII[e] siècle le *Château de Huideuille*, désignation qui devint plus tard celle de Wideville (1). C'est en 1620 que Claude de Bullion, sieur de Bonnelles, fit transformer l'ancien manoir en une demeure appropriée aux mœurs de l'époque.

Ancien maître des requêtes sous Henri IV, appelé au Conseil du gouvernement et surintendant des finances sous Louis XIII, il se retira, chargé d'ans et d'honneurs, dans son domaine de Wideville, qu'il préférait à tout autre séjour (2). C'est là que, cédant au goût du temps, et aidé des conseils de Sarrazin, il fit encore édifier, en face même du château, un petit monument où il prodigua la sculpture, la peinture, la ferronnerie et la mosaïque.

Il était d'usage, en effet, à cette époque, de disposer dans les jardins accompagnant toute habitation seigneuriale, des grottes appelées *nymphées*. La grotte de Wideville est un édicule presque carré, dont trois des côtés extérieurs sont privés de toute décoration. La façade seule est ornée de quatre colonnes, d'ordre toscan, avec tambours rustiques chargés de mousses sculptées, le tout surmonté d'un attique et d'un fronton cintré qu'accompagnent deux figures, un fleuve et une rivière, couchées sur un lit de roseaux.

(1) C. Sauvageot, *Description du Château de Wideville.*

(2) Ce même Claude Bullion fit bâtir à Paris, en 1630, d'après les dessins de Levau, un hôtel où deux galeries furent peintes par Blanchard et Vouet, et qui, sous Napoléon I[er], fut affecté aux ventes des commissaires-priseurs. Cet hôtel était situé dans la rue Plâtrière, près des Halles.

Les entre-colonnements sont percés d'ouvertures en plein cintre, fermées chacune par une grille en fer forgé et tôle repoussée d'un beau dessin et d'un excellent travail.

C'est la grille du milieu que représente notre *planche* 31. Elle est formée de deux parties : l'une dormante, garnissant l'imposte, l'autre ouvrante, composée de deux vantaux qui sont divisés eux-mêmes en plusieurs panneaux ornés de rinceaux et de feuillages. L'encadrement de ces panneaux, ainsi que celui de l'imposte, est en fer carré. Les traverses intermédiaires, droites ou cintrées, sont en fer méplat. Nous n'avons pas besoin d'insister sur la richesse de composition et l'originalité de dessin qui caractérisent ce précieux spécimen de notre vieille ferronnerie française.

CÉSAR DALY.

PANNEAUX D'APRÈS LEPAUTRE

(Planche 32-33.)

Nous avions annoncé, *col.* 1, la publication de panneaux décoratifs d'après Lepautre. Notre *planche* 33-34 représente, en effet, quatre de ces panneaux, empruntés à l'ouvrage de l'illustre graveur, œuvre aussi remarquable par la prodigieuse variété des motifs que par la richesse et le bon goût qui les caractérisent.

De ces quatre motifs, le dernier, celui qui est placé à droite dans notre *planche*, est seul complet dans l'ouvrage de Lepautre. Dans le premier et le troisième motifs, la moitié seulement (côté gauche) est figurée ; pour le deuxième motif, le graveur du XVII[e] siècle n'a donné que le côté droit.

Nos lecteurs pourront mieux, par nos planches que dans l'œuvre même du maître, apprécier l'heureux effet produit par ces motifs, ainsi représentés dans leur intégrité.

RESTITUTION DU TEMPLE DE JÉRUSALEM

D'APRÈS ÉZÉCHIEL

Par MM. Ch. CHIPIEZ et G. PERROT (1)

(Planches 34, 35 et 36).

CHAPITRE PREMIER

DES DOCUMENTS A CONSULTER ET LA MÉTHODE A SUIVRE POUR ESSAYER UNE RESTAURATION DU TEMPLE

... Les résultats des recherches qui précèdent n'ont pas été purement négatifs. L'histoire nous avait appris à quels besoins religieux répondait le temple ; par l'étude du terrain et par celle des ruines, des constructions apparentes et des substructions cachées dans l'épaisseur du sol, nous avons défini le site de cet édifice. Non seulement nous savons que le temple s'élevait sur la colline que nous avons appelée le Moria, mais encore nous pouvons indiquer, à quelques mètres près, la place qu'il y occupait. Si nous n'avons pas retrouvé, si nous ne saurions montrer une seule pierre de laquelle on puisse dire avec certitude ou même avec vraisemblance qu'elle a appartenu à l'une des trois « maisons de Iahvé » qui se sont succédé en cet endroit, au moins sommes-nous arrivé à nous faire une idée très claire de l'assiette des bâtiments, des travaux exécutés dans le roc, des galeries voûtées, des énormes remblais et des puissants murs de soutènement au moyen desquels on avait créé des terrasses artificielles qui portaient le palais de Salomon, le temple et ses dépendances. Nous savons ainsi en quel lieu et sur quels fondements nous devrons placer le monument que nous nous proposons de reconstruire ; mais l'enquête minutieuse que nous avons ouverte ne nous a pas donné les dimensions et les dispositions de l'édifice, elle ne nous en a pas révélé le style et l'aspect. Il faut donc nous tourner d'un autre côté ; les éléments nécessaires de cette restauration, nous les demanderons surtout aux textes anciens, aux documents écrits. De ces documents, les plus authentiques et les plus précis se trouvent dans la Bible, dans quelques-uns des livres de l'Ancien Testament.

Pour le temple de Salomon, le texte fondamental, celui qui a le caractère le plus franchement historique, se trouve dans le *Livre I des Rois*, chapitres V à VIII. C'est une description circonstanciée du sanctuaire et de son mobilier. Ce livre ne paraît avoir reçu sa forme actuelle qu'en Babylonie, vers le milieu du sixième siècle (2) ; mais il contient beaucoup de parties visiblement antérieures à l'exil, et la description que nous aurons

(1) *L'Histoire de l'art dans l'antiquité*, que publient par l'entremise de la maison Hachette, MM. PERROT et CHIPIEZ, est la meilleure certainement qui existe encore dans notre langue. D'un grand format in-8° et par suite très maniable, d'une érudition très sûre et d'un sentiment de l'art très fin, richement illustrée et clairement écrite, nous en recommandons la lecture aux architectes généralement, mais surtout aux jeunes gens dont l'ambition dépasse celle de conquérir simplement un talent commercial, c'est-à-dire un instrument nécessaire à l'existence.

Les pages qui suivent feront partie du tome IV de cette *Histoire de l'art*. Nous devons à l'obligeance des éditeurs de cet ouvrage, MM. Hachette et C[e], de pouvoir communiquer ces pages à nos lecteurs avant la publication du volume qui les contiendra. Nos planches et les figures du texte sont des réductions photographiques de celles qui doivent être publiées dans l'*Histoire de l'art, etc.*

Cet essai de restitution a servi de texte à une conférence que notre confrère M. Chipiez et M. Perrot ont faite, au mois de juillet dernier, à l'École des beaux-arts, dans une des séances du Congrès de la *Société Centrale des Architectes;* nous croyons être plus agréable à nos lecteurs en leur donnant cette étude développée, qu'en résumant la conférence plus brève du Congrès, car dans leur livre les deux auteurs ont pu entrer dans des développements que ne comportait pas un entretien rapide et familier. (*Note de M. C. Daly,*.

(2) I, STADE, *Geschichte des Volks Israël*, en cours de publication, Berlin, chez Grote, t. I, pp. 73-79 ; TH. NOLDEKE, *Histoire littéraire de l'Ancien Testament*, traduit de l'allemand par MM. H. Derenbourg et J. Soury (1873, in-8°), pp. 75-78.

tant d'occasions de citer, si elle n'est pas contemporaine de Salomon, a certainement été écrite quand cet édifice était encore debout. Le dernier rédacteur y a inséré tout le long sermon que le fils de David est censé avoir prononcé lors de la consécration du sanctuaire (3); c'est à lui que l'on doit aussi le récit du rêve du jeune roi (4); mais nous n'avons aucune raison de révoquer en doute l'exactitude de l'espèce d'inventaire qui est ici dressé des objets que contient le temple; nous pouvons avoir confiance dans les mesures qui y sont indiquées, dans les renseignements que l'on y trouve sur la distribution intérieure du temple et sur les ornements qui le décorent. Le malheur, c'est que tout ce passage renferme de nombreuses expressions techniques, dont plusieurs ne reviennent nulle part ailleurs dans les livres hébraïques et, par suite, présentent de réelles difficultés d'interprétation (5); l'auteur fait preuve d'une singulière maladresse dans l'effort qu'il tente pour donner une idée des meubles de bronze que Hiram avait exécutés pour Salomon. De son temps, l'éducation de l'œil, chez les Juifs, était encore si peu avancée que la langue même se ressentait de cette inexpérience; elle manquait de termes qui fussent propres à définir les ouvrages de la plastique. Dans le cours des siècles suivants, cette gaucherie diminue; le prophète de l'exil, Ézéchiel, qui a vécu au milieu des grands monuments de la civilisation chaldæo-assyrienne, sait déjà bien mieux définir une forme même compliquée et trouver des mots qui la rendent sensible à l'esprit (6).

La description du temple est reprise dans les chapitres III et IV du livre II de l'ouvrage connu sous le nom de *Chroniques*, celui qui dans les versions grecques porte le titre de *Paralipomènes*. La description, à la prendre dans son ensemble, est ici plus courte, moins détaillée; on ne saurait dire pourtant que le rédacteur des *Chroniques* se soit borné au rôle d'abréviateur. Dans certains passages, il copie textuellement la description du *Livre des Rois* ou se contente de la résumer; mais ailleurs il donne des détails qui ne se trouvent pas chez son prédécesseur, et même, par endroits, il fournit des cotes dont les chiffres diffèrent de ceux que nous lisons dans l'autre document.

. . . . . .

Outre cette description détaillée, les *Rois* et les *Chroniques* contiennent, dans la suite de leurs récits, un certain nombre d'allusions à diverses parties du temple, aux réparations qu'il a subies et aux agrandissements qu'il a reçus depuis la mort du roi qui l'a construit jusqu'à sa destruction par Nabuchodonosor. Souvent, il est vrai, l'allusion, très claire pour les contemporains, demeure obscure pour nous, et nous ne savons trop où placer le bâtiment dont parle l'annaliste. En revanche, la même rapidité de ces mentions, ainsi jetées au passage et sans préméditation, nous en garantit l'exactitude; elle exclut tout soupçon d'arrangement et d'exagération systématique. Nous tirerons donc parti de ces renseignements, lorsque l'occasion s'en présentera; malgré leur sécheresse, ils fournissent parfois des indications précieuses.

Ce qui contraste avec la pauvreté de quelques données éparses que nous trouvons ainsi péniblement à glaner dans toute l'étendue des livres dits historiques, c'est le développement, c'est la richesse de détails que nous offre un dernier document biblique, celui que forment les chapitres XL, XLI, XLII et XLIII d'Ézéchiel.

. . . . . .

Voici comment débute le récit de la vision dans laquelle le prophète évoque l'image du temple tel que le verra renaître la Jérusalem nouvelle, la Jérusalem radieuse des siècles de paix et de joie : « La vingt-cinquième année depuis notre déportation, au commencement de l'année, le dix du mois, quatorze ans après la ruine de la ville, ce jour-là même, la main de l'Éternel me toucha, et il m'y transporta. C'est en extase qu'il me transporta dans le pays d'Israël et qu'il me plaça sur une très haute montagne, sur laquelle, il y avait, du côté du midi, comme une masse de constructions. Et, quand il m'y eut transporté, j'y vis un homme dont l'aspect était comme celui de l'airain : il tenait dans sa main un cordeau de lin et une perche à mesurer, et il était placé à la porte. Et cet homme m'adressa la parole : « Fils d'homme, ouvre les yeux et regarde, prête l'oreille et écoute, et fais attention à tout ce que je vais te faire voir; car c'est pour le faire voir que tu as été transporté ici, et ce que tu vas voir, annonce-le à la maison d'Israël. » Et je vis un mur qui régnait tout autour du temple, et l'homme tenait dans sa main la perche à mesurer (7)... Sur les pas de son guide divin, le poète franchit ensuite les portes de l'enceinte, il en traverse les cours, il pénètre jusque dans le sanctuaire, et partout il relève toutes les mesures que prend son conducteur et il note tout ce qu'il voit sur son chemin. La description n'est pas partout également détaillée; parfois elle est très sommaire; mais d'ailleurs les entrées, les vestibules, les piliers, les salles, les ornements, les sculptures, les meubles, tout est mis à sa place, tout est soigneusement enregistré. Il n'est pas jusqu'à tel crochet qu'il n'aperçoive et qu'il ne signale au passage.

On n'a jamais contesté la valeur historique des des-

(3) I, *Rois*, VIII, 14-61.
(4) I, *Rois*, IX, 1-9.
(5) Les notes de Reuss témoignent à chaque ligne de l'embarras que le traducteur éprouve en face de cette partie du texte hébraïque.
(6) STADE, *Geschichte*, t. I. p. 312-313.
(7) ÉZÉCHIEL, XL, 1-5.

criptions du *Livre des Rois* et des *Chroniques;* en revanche, on a souvent affirmé qu'il n'y avait rien, dans Ézéchiel, qui eût ce même caractère, sauf ce qui ne serait guère que la répétition des renseignements contenus dans ces deux ouvrages. Pour tout le reste, pour toutes les données qui ne sont que dans Ézéchiel, on a, le plus souvent, négligé ou refusé d'en tirer parti (8). Sa description, a-t-on dit, est obscure et vague; de plus, en admettant que la critique eût fini par lever toutes les difficultés d'interprétation qu'elle présente, il n'en resterait pas moins vrai que l'ensemble ici décrit par le prophète n'a jamais existé que dans son imagination. Il ne correspond ni au premier temple, qui n'a jamais eu des dépendances aussi spacieuses ni une aussi parfaite symétrie de toutes ses parties, ni au second, qui a été certainement très inférieur au premier. Zorobabel et ses compagnons avaient beau avoir sous les yeux et dans la mémoire le projet grandiose d'Ézéchiel, les ressources leur ont manqué pour l'exécuter. La poignée de bannis que la Chaldée rendit à la Palestine, après la victoire de Cyrus, était trop pauvre, trop entourée d'ennemis, trop peu sûre du lendemain pour se lancer dans une pareille entreprise, pour laquelle auraient à peine suffi la puissance et les richesses de Salomon. La description du temple, dans Ézéchiel, ne mériterait donc pas d'être prise beaucoup plus au sérieux, par l'historien et par l'archéologue, que celle de la Jérusalem céleste, dans l'*Apocalypse* (9). Ce serait une construction en l'air, un pur jeu d'esprit.

Nous ne saurions partager cette manière de voir; c'est au texte d'Ézéchiel que nous avons emprunté les éléments principaux de notre restauration; celle-ci perdrait tout intérêt si nous ne commencions pas par en justifier le principe, par exposer les raisons qui nous ont décidé à ne point accepter l'opinion commune.

On accuse Ézéchiel d'obscurité; on allègue l'hésitation que montrent les hébraïsants les plus autorisés en présence de certaines expressions techniques dont la signification précise leur échappe, de certaines phrases trop concises dont ils ne comprennent pas le sens. L'embarras existait déjà pour les traducteurs alexandrins, qui se sont souvent bornés à transcrire maints termes spéciaux sous leur forme hébraïque, sans essayer de les traduire. Enfin, le texte même n'est pas partout bien sûr; les Septante ont souvent des leçons qui diffèrent sensiblement de celles du texte massorétique (10). Nous ne nions pas ces difficultés; mais ce qui contribue peut-être à les faire paraître plus graves et plus insolubles qu'elles ne le sont en réalité, c'est que ni les auteurs de la version grecque ni les hébraïsants modernes n'étaient architectes et archéologues. Les premiers n'ont songé qu'à mettre un livre d'édification entre les mains de ceux de leurs compatriotes et de leurs prosélytes qui savaient mal l'hébreu ou qui n'en savaient pas un mot. Quant aux commentateurs, même aux plus savants, ils n'avaient, en général, reçu qu'une éducation toute philologique; ils ne s'intéressaient pas assez aux choses de l'art et n'en connaissaient pas la langue : ils n'ont pas assez consulté les hommes du métier; surtout, ils ont eu le tort de ne compter que sur le dictionnaire, qui souvent ne leur répondait pas, de ne point essayer d'éclaircir par un dessin les parties de la description qui les gênaient le plus (11).

Prenez les mots mêmes qui résistent à tous les efforts de l'analyse étymologique et grammaticale; presque toujours, l'expérience et le coup d'œil du constructeur réussiront là où aura échoué la science du linguiste : la transcription graphique démontrera l'exactitude ou tout au moins la vraisemblance de l'interprétation proposée.

On a aussi parlé du vague de cette description. Il faut s'entendre à ce sujet : l'expression n'est pas juste. Il ne saurait être question de vague là où les dimensions de l'ensemble et des différents corps de bâtiment sont indiquées par des chiffres, avec une rigoureuse précision, là où le guide à la suite duquel nous parcourons toute l'enceinte sacrée marque si nettement le caractère et la destination de chacune des parties de l'édifice. Ce qu'on peut dire, c'est que la description est insuffisante, en ce qu'elle ne nous donne que les dispositions relevées au ras du sol : on la dirait faite par un homme qui travaillerait sur un plan, qui ne connaîtrait que par cette image conventionnelle le monument qu'il décrit. On prend des mesures sur un plan; on s'y fait une idée très nette des distributions intérieures; mais on ne saurait y lire et y deviner l'aspect que présentent, soit au dedans, soit au dehors, les élévations des bâtiments. Nous verrons, dans la suite de cette étude, par quels moyens on peut tenter de combler cette lacune du document biblique.

Ces objections écartées, il reste à traiter une ques-

(8) C'est pour ces motifs que de Sauley, qui d'ordinaire ne s'effrayait pas des difficultés et souvent ne les voyait même pas, déclare que « les chapitres du prophète Ézéchiel sont restés, à très peu de chose près, lettre close pour lui » (*Histoire de l'art judaïque*, p. 163). Il n'y a recours que pour certains détails très accessoires, comme la dimension et la forme de l'autel des holocaustes.

(9) *Apocalypse*, XXI, 9-XXII, 5.

(10) Reuss, *la Bible. Les Prophètes*, t. II, p. 125, n° 5.

(11) Smend seul fait exception; il n'a pas craint de manier le crayon, et, grâce au parti qu'il a pris, il a pu expliquer certains passages dont ses prédécesseurs ne s'étaient pas tirés. Son savant commentaire sur Ézéchiel (*Der Prophet Ezechiel*, erklärt von Dr Rudolf Smend, 2e édition, 1880) fait partie du recueil intitulé : *Kurzgefasstes exegetisches Handbuch zum alten Testament*, complet en 17 volumes in-8° (Hirzel, Leipzig). Il en forme le huitième volume; il est accompagné d'un plan lithographié du temple d'Ézéchiel et de huit gravures sur bois, dont quatre représentent des détails de ce même édifice.

tion plus délicate, savoir quelle idée on doit se faire du projet dont Ézéchiel expose ici l'économie. Des traits qui composent cet ensemble, quels sont d'une part ceux que le prophète a tirés de ses souvenirs et, d'autre part, ceux que lui a fournis son imagination ? Où finit le reflet de la réalité, la silhouette que dessine dans la mémoire de l'exilé l'ombre de l'édifice auguste sur lequel s'étaient attachés ses derniers regards, quand il lui avait fallu quitter Jérusalem ? Où commencent l'invention et les combinaisons systématiques, les agrandissements décrétés par le poète, qui dispose à son gré de la matière et de l'espace? Il n'est pas toujours aisé de distinguer ces deux éléments : ce que l'on entrevoit pourtant, c'est que la libre fantaisie joue ici un rôle moins important qu'on n'est en général disposé à le croire. Comme première présomption en faveur de cette hypothèse, on allégue le caractère même et les tendances de la nation et, plus particulièrement, du groupe auquel appartenait Ézéchiel. Il n'y a pas eu, dans toute l'antiquité, de peuple qui ait été aussi peu artiste que le peuple juif, aussi peu capable d'imposer aux formes ces rapports définis qui font, en sculpture, la beauté d'une statue, en architecture l'heureuse proportion et la solidité d'un bâtiment. De tous les Juifs, un prophète, avec les brusques élans d'un esprit impétueux et prime-sautier, était bien l'homme le moins fait pour s'astreindre à ce genre de réflexions et de calculs. Voyez par exemple la description que l'auteur de l'*Apocalypse*, quel qu'il soit, donne de sa Jérusalem céleste. Celle-ci forme un carré dont chaque côté a 12,000 stades, c'est-à-dire 500 lieues ; la muraille est en jaspe massif, et la ville bâtie tout entière et dallée en or pur : les portes sont faites de douze perles. Comment douter un instant que tout ici, dimensions et matériaux, appartienne au domaine de la pure chimère ? Il en est tout autrement de la description d'Ézéchiel. Les mesures qu'indique le prophète permettent de reconstruire, sur les données qu'elles fournissent, un édifice qui non seulement se tient debout, mais où sont même très satisfaisantes les relations de la longueur à la largeur, de l'épaisseur à la hauteur, des pleins aux vides. Ces relations ne peuvent varier que dans certaines limites, qui ne sauraient être dépassées sans que le bâtiment risque de s'écrouler ou tout au moins de choquer le regard par son aspect disgracieux. Pour se maintenir dans ces limites, l'architecte n'a pas besoin d'avoir appris la théorie de son art; il lui suffit de l'expérience acquise par une longue pratique; mais Ézéchiel n'avait même pas cette routine de l'homme du métier; si, lorsqu'il s'est mis à rédiger son projet, il avait voulu en tirer de sa tête tout le canevas, il n'aurait abouti qu'à la confusion et à la contradiction. Lorsqu'on prendrait aujourd'hui le compas et le crayon pour essayer de traduire en figures les rapports qu'il a notés, on ne tarderait pas à s'apercevoir qu'il est impossible d'en tirer parti, que le projet n'est pas susceptible d'être exécuté. Or tel n'est pas le cas; la grande difficulté, c'est de bien comprendre le texte; une fois celle-ci résolue, le monument se laisse restaurer dans des conditions excellentes d'effet et de stabilité; les différentes parties s'en ajustent de manière à répondre tout ensemble aux indications de l'écrivain et aux exigences de l'art. N'a-t-on pas le droit d'en conclure que, même dans ce qu'il invente et ce qu'il ajoute de son chef, le prophète ne se détache et ne s'affranchit pas de l'imitation du modèle qu'il a toujours présent devant les yeux? Les proportions qu'il assigne aux parties nouvelles et imaginaires de son monument demeurent celles qui avaient été suivies dans les constructions d'autrefois, et, malgré les développements qu'il a reçus, l'édifice garde son ancien caractère.

Tout en restant ainsi dans l'esprit et dans le principe de l'original qu'avaient créé les architectes de Salomon et de ses successeurs, le plan d'Ézéchiel comporte certainement des corrections et des additions assez notables à l'œuvre monumentale dont il est censé représenter la restitution future. Avant l'exil, le temple et les bâtiments qui s'y rattachent ne couvraient certainement pas une surface aussi vaste que celle qu'ils occupent dans le projet du prophète, et surtout il n'y étaient pas distribués avec une aussi rigoureuse symétrie (12). Jusqu'à la prise de Jérusalem par les Chaldéens, l'enceinte sacrée ne pouvait s'étendre librement vers le sud, où elle touchait au palais royal, voisinage que regrette et que condamne Ézéchiel. Celui-ci, pour remédier aux inconvénients de ce contact, interdit aux souverains et à leur dépouille mortelle le séjour de la montagne sainte, qui ne sera plus habitée désormais que par l'Éternel et par ses prêtres (13). Par cette sorte de congé qu'il signifie si fièrement à la royauté juive, l'interprète des ambitions et des espérances de la caste sacerdotale se donne plus de champ pour les parvis et les dépendances qu'il veut répartir autour du sanctuaire. Le temple de Salomon, simple oratoire royal, n'avait pas encore besoin de si larges espaces ni d'aussi grandes cours. Le seul bâtiment accessoire que paraisse avoir admis l'œuvre de Salomon, ce sont les trois petites chambres qui étaient adossées à trois côtés du temple (14). Le livre des *Rois* n'attribue à Salomon que la construction d'une seule cour, la *cour intérieure*, celle que l'on appelle aussi la *cour des prêtres* (15). D'après la *Chronique*, qui est loin

(12) C'est ce qu'a très bien vu Smend (*Der Prophet Ezechiel erklärt*, p. 317).

(13) C'est certainement là le sens des versets 7-9 du chap. XLIII (SMEND, *Ezechiel erklärt*, p. 382).

(14) I, *Rois*, VI, 5, 8, 10.

(15) I, *Rois*, VI, 36. C'est dans la *Chronique* (II, IV, 9) que se trouve l'expression : *cour des prêtres*.

d'avoir la même autorité, Salomon aurait aussi fait la grande cour ou cour extérieure; il y aurait mis des portes et il aurait revêtu ces portes de battants d'airain (16); c'est sur un des côtés de cette cour que se serait élevé le portique dont parle Josèphe et qui couronnait le mur d'enceinte (17). Le rédacteur de la *Chronique* et Josèphe mettent-ils ici sur le compte de Salomon des ouvrages exécutés par ses successeurs? La tradition populaire aime à simplifier et à résumer; elle se plaît à grossir les titres des héros dont elle s'est éprise : elle aussi ne prête qu'aux riches. Quoi qu'il en soit, il est certain que, sous les rois de Juda, grâce aux ressources de la caisse spéciale qui avait été établie à cet effet, on ne cessa de travailler au temple, ou, pour mieux dire, autour du temple. Au septième et au sixième siècle, la cour extérieure existe, et elle est entourée de nombreux logements, que les prêtres de Iahvé disputent aux ministres des cultes chananéens (18). Le roi y a son estrade d'où il parle au peuple (19); les prophètes y prêchent (20); il est question à plusieurs reprises des portes qui y donnent accès, portes qui contiennent des réduits intérieurs pouvant servir de prison (21). Nous apprenons incidemment qu'une de ces portes, celle qui est appelée la *porte supérieure*, a été construite par Iotam (22). Ailleurs, on mentionne le déplacement par Achaz « du portique du sabbat qu'on avait construit dans l'enceinte sacrée, et de l'avenue extérieure du roi (23) ». Il est aussi fait allusion à un édifice ou à un quartier appelé le *Parvar*, qui se trouvait, croit-on, à l'ouest du temple, derrière le Très-Saint, et qui servait d'écurie aux chevaux que les rois de Juda avaient consacrés au soleil, et de remise aux chars où on attelait les chevaux, dans les processions en l'honneur de Baal (24). Enfin, il nous est encore parlé, sans aucune explication, d'un bâtiment appelé le *pavillon d'Achaz*, sur la terrasse duquel les princes idolâtres avaient érigé des autels pour sacrifier aux faux dieux (25). Bien d'autres travaux du même genre ont pu être exécutés par différents rois sans que les sèches annales qui sont notre seule source en aient conservé le moindre souvenir; l'écrivain n'indique pas, à la suite de chaque règne, les constructions du prince; lorsqu'il en dit un mot, c'est à propos de tout autre chose, comme par exemple dans le long récit de la purification du temple par Josias, où il énumère avec une visible satisfaction tous les monuments profanes qui ont été détruits par le pieux zèle du jeune roi.

Malgré ce que ces renseignements ont donc de fragmentaire et d'incomplet, ils nous laissent deviner comment s'est étendue et aménagée cette cité sacerdotale qui, sous les derniers descendants de David, avait pris tant d'importance. Elle ne s'est pas développée d'une manière continue et d'après un plan systématique. Les rois de Juda ont été aux prises avec trop de difficultés, leur attention a été trop souvent distraite et leur trésor vidé par la guerre civile ou par la guerre étrangère, pour qu'il leur fût possible de poursuivre avec constance une entreprise quelconque. Autre circonstance dont il faut tenir grand compte : tous ces rois n'ont pas eu les mêmes habitudes et les mêmes croyances; les uns, et ce fut le plus grand nombre, inclinaient vers les religions phéniciennes; les autres étaient attachés au service de Iahvé; chaque prince tenait à bâtir un monument en l'honneur du dieu qu'il préférait. C'est peut-être dans l'enceinte même du temple qu'avait été érigé le temple de Baal sur lequel le peuple se jeta et qu'il détruisit après le meurtre d'Athalie (26). Le *Parvar*, qui ne paraît pas avoir été démoli, était peut-être aussi l'œuvre d'un roi idolâtre.

Il suffit de ces quelques traits pour faire comprendre quel a été le caractère des travaux qui, après Salomon, pendant trois siècles et demi, ont été exécutés dans cette partie du Moria dont le temple était le centre. Commencés, interrompus, repris à de longs intervalles, sous l'influence successive de deux cultes ennemis dont chacun dominait à son tour, ils n'ont pas pu ne point porter la marque de ces intermittences et de ces contradictions. A la veille de leur destruction par Nabuchodonosor, ils devaient former, sur la haute colline enserrée de ravins, un ensemble assez imposant, mais fort irrégulier. Seul, le temple, auquel on n'avait jamais touché, constituait une masse bien pondérée et de proportions rigoureusement définies. Partout ailleurs, la symétrie était rompue par des bâtisses inégales de hauteur et diverses d'aspect, qui avaient poussé un peu au hasard, sur les quatre faces des deux cours, à mesure que l'on avait eu quelque nouveau besoin à satisfaire ou que la place manquait pour loger tout le peuple sacré, toute la foule des sacrificateurs et des chantres, des serviteurs et des portiers de l'enceinte.

. . . . . .

En étudiant de près le texte d'Ézéchiel, on remarquera que la description du temple y est moins circonstanciée, plus sommaire que celle des cours et des salles

(16) II, *Chroniques*, IV, 9.
(17) Josèphe, *Guerre judaïque*, V, V, 1.
(18) II, *Rois*, XI, 14; XXIII, 7. L'expression *les deux cours du temple* est alors passée dans la langue courante (II, *Rois*, XXIII, 12; II, *Chroniques*, XXXIII, 5).
(19) II, *Rois*, XXIII, 3.
(20) Jérémie, XIX, 14.
(21) Ézéchiel, IX, 2; Jérémie, XX, 2.
(22) II, *Rois*, XV, 35; II, *Chroniques*, XXVII, 3.
(23) II, *Rois*, XVI, 18.
(24 II, *Rois*, XXIII, 11. Le Parvar est aussi mentionné, mais sans aucun détail explicatif dans I, *Chroniques*, XXVI, 18.
(25) II, *Rois*, XXIII, 12.
(26) *Rois*, XI, 18.

qui l'entourent (27) ; ces dépendances ne sont pourtant qu'un accessoire qui n'a certainement pas, aux yeux du prophète, la même importance que le sanctuaire lui-même. A première vue, cette disproportion peut surprendre; elle a pourtant sa raison d'être. Ézéchiel écrit pour une génération qui a connu le temple, pour des prêtres qui ont vécu à son ombre, pour de pieux Israélites qui, dans leur jeunesse, en ont fréquenté les parvis. Quand il parle de cet édifice, où, dans la restauration future, rien ne devra être changé, il peut donc compter sur la mémoire de ses lecteurs; celle-ci s'empressera d'achever le tableau qu'il trace, d'y ajouter les traits complémentaires qu'il pourrait avoir oubliés. Si cette génération ne revoit pas la terre promise, si le jour du rétablissement final doit se faire attendre encore un certain temps, le maître qui aura l'honneur de diriger l'œuvre réparatrice n'en sera pas plus embarrassé. La précision des quelques cotes qu'Ézéchiel a introduites dans cette partie de son projet ne s'explique guère que par un emprunt fait à des documents qui, pendant les siècles antérieurs à l'exil, avaient dû exister, sur le Moria, dans ce que nous appellerions le bureau de l'architecte du temple. Le *Livre des Rois* nous raconte, à deux reprises, comment les prêtres, à partir du règne de Joas, perçoivent sur le peuple une contribution dont le produit est remis par eux aux fonctionnaires que la Bible nomme « les directeurs préposés aux travaux du temple (28) »; ceux-ci l'emploient à payer « les ouvriers, les charpentiers, les maçons, et à acheter du bois et des pierres de taille pour la réparation de l'édifice ». Au cours de ces travaux d'entretien, les hommes spéciaux qui en étaient chargés avaient eu nécessairement plus d'une occasion de relever la largeur d'une baie, l'épaisseur d'un mur, la saillie d'un pilier; pour éviter les disparates, pour dissimuler les raccords, ils avaient besoin de posséder ces cotes exactement mesurées; pourquoi ne les auraient-ils pas reportées sur un plan? L'antique Égypte ne nous a-t-elle pas légué des épures d'architecte et des plans cavaliers qui datent de temps bien antérieurs au siècle où vivait Ézéchiel (29), et les architectes phéniciens qui ont eu une si grande part à la construction de tous les édifices de la Judée n'étaient-ils pas les élèves des maîtres égyptiens? Plans cotés ou listes des mesures prises, ces papyrus ont pu être emportés par les prêtres, lorsque, dans les dernières heures du siège, ils s'enfuirent du temple déjà condamné. Ces pièces, c'étaient de précieux souvenirs du passé; ce seraient les éléments et les instruments de la reconstruction future. Peut-être même, d'après ces documents et d'après des souvenirs encore tout frais, avait-on rédigé quelque description détaillée du temple que, dans les colonies juives de la Mésopotamie, on lisait et on relisait avec larmes, comme on va aujourd'hui pleurer devant ce mur où l'on croit voir un reste de l'œuvre salomonienne. C'est là que le prophète aurait puisé les données par lesquelles il confirme ou complète celles que contient la description du *Livre des Rois*.

Par ces réflexions et ces conjectures, nous croyons avoir trouvé le principe de la distinction à faire, dans le projet d'Ézéchiel, entre le temple et les cours qui l'enveloppent de toutes parts, avec leurs portes monumentales, avec les longues suites de colonnades et de logements qui bordent les parvis. Toute la première partie de cet ensemble serait empruntée à la réalité; dans la seconde l'imagination se donne plus libre carrière. Sans doute Ézéchiel n'a pas inventé de toutes pièces ce cadre magnifique; les grands traits en sont bien ceux qu'avait déjà indiqués et comme esquissés le travail des siècles, s'appliquant à répondre aux nécessités du culte. Il y avait deux cours, celle des prêtres et celle du peuple, et, à toutes les entrées, des loges de portiers et des corps de garde, puis, sur les côtés de ces parvis, des magasins où se conservaient les objets votifs et la caisse du temple, des sacristies où se vêtissaient et se déshabillaient les prêtres, des chambres où ils couchaient, des abattoirs où ils tuaient et dépeçaient les victimes, des cuisines où ils en préparaient la viande; il y avait, épars sur les esplanades, des bassins pour les ablutions, des estrades d'où l'on dominait la foule, des autels où s'accumulaient les offrandes. Ce qui appartient au prophète, c'est l'étendue du terrain où pourront désormais se déployer et s'étaler librement les dépendances du sanctuaire; c'est la symétrie rigoureuse qui devient la loi de son œuvre ; c'est aussi l'idée de l'isoler en ménageant tout alentour une sorte de zone neutre, une bande de terrain vide qui préservera l'enceinte sacrée de tout contact et de tout empiétement (30). Cet élargissement de l'aire dont le temple sera le centre, cet arrangement systématique du cadre architectural, cet isolement complet de la cité sacerdotale, voilà ce qu'il y a de nouveau, de personnel, d'original dans le projet du prophète. Les Chaldéens lui ont facilité la tâche ; ils se sont chargés de déblayer le terrain par le fer et le feu; l'architecte futur n'aura pas à se demander ce qu'il peut conserver et ce qu'il veut abattre des constructions antérieures. Dispensé du travail toujours fastidieux des retouches et des raccords, il ne se préoccupera que de faire grand et de faire beau ; il devra donner aux cours et aux portiques assez d'ampleur pour

(27) Le chapitre XL, où sont décrites ces dépendances, a 49 versets; le chapitre XLI, où est décrit le temple, n'en a que 26.

(28) *Rois*, XII, 6-16; XXII, 3 9. Cf. II, *Chroniques*, XXIV, 5-13; XXXIV, 8-13.

(29) *Histoire de l'art*, t. I, pp. 451-458, fig. 258 et 259.

(30) ÉZÉCHIEL, XLV, 2.

qu'ils puissent contenir tout Israël, enfin réuni autour de l'autel des holocaustes; en même temps, il mettra partout, dans ce vaste ensemble, cette exacte correspondance des parties similaires, cet heureux balancement des lignes qui est comme le symbole de l'ordre que Iahvé fait régner dans le monde.

Le rêve d'Ézéchiel a été réalisé, dans une certaine mesure, sinon par le second temple, qui fut bâti à la hâte, au milieu de toute sorte d'embarras, tout au moins par le troisième, à la construction duquel ont été employées toutes les richesses d'un souverain puissant, secondé par un habile architecte. Exécuté en quelques années, sans regarder à la dépense, le temple d'Hérode a eu toute la grandeur et toute l'unité de celui que le prophète avait contemplé dans ses songes mystiques. La différence, c'est que si, dans le somptueux édifice qui a si peu vécu, les grandes lignes du plan traditionnel avaient été fidèlement conservées, le style grec y avait mis partout son empreinte, dans la proportion des ordonnances, dans la façon des colonnes et des chapiteaux. Ézéchiel, au contraire, avait passé sa jeunesse dans le voisinage de cette Phénicie qu'il a maudite avec tant d'éloquence; le reste de sa vie s'est écoulé en Mésopotamie; comme le montrent les quelques détails qu'il donne sur l'ornementation des bâtiments, il se représentait son temple, avec ses dépendances, comme construit et décoré dans le goût oriental, ainsi que l'avait été le temple de Salomon, sous l'influence combinée de l'Égypte et de l'Assyrie.

Les livres historiques de la Bible et la vision d'Ézéchiel ne sont pas les seuls documents qu'aient consultés les érudits qui ont voulu se faire une idée des édifices bâtis sur le Moria; on s'est aussi adressé à Josèphe et à ses *Antiquités judaïques;* on a feuilleté ces paraphrases araméennes de la Bible que l'on appelle les *Targumim*, et surtout le *Talmud*, œuvre du second exil, où a été recueilli tout le trésor de la tradition juive; mais ce sont là des sources dont il convient de n'user que très discrètement. On peut s'en rapporter à Josèphe pour tout ce qui concerne le troisième temple; mais il n'a même pas connu le second, et, pour ce qui regarde le premier, il n'avait guère à sa disposition d'autres renseignements que ceux dont nous disposons aujourd'hui.

. . . . . .

Il est pourtant possible que la tradition orale lui ait fourni quelques données qui méritent d'être prises en sérieuse considération; le temple avait tenu, dans la vie nationale, une place trop importante pour qu'il ne se fût pas conservé quelque souvenir de ses états antérieurs et de ses fortunes diverses, au moins dans ces familles de prêtres et de chanteurs dont cet édifice était le domicile et la vraie patrie.

De beaucoup postérieurs à Josèphe, les *Targumim* et le *Talmud* offrent encore moins de ressources; on y rencontre partout la subtilité d'un esprit vieilli, qui ne sait plus prendre les choses dans leur sens naturel, qui épilogue et qui raffine à tout propos. Les paraphrases araméennes peuvent pourtant éclaircir parfois le sens d'une expression obscure; le meilleur commentateur d'Ézéchiel en fait un fréquent usage (31). Quant au *Talmud*, on y trouve de nombreuses allusions au temple et à ses rites. C'est, il est vrai, le troisième temple qu'ont en vue les rabbins auteurs de cette compilation, mais celui-ci avait assez fidèlement reproduit les dispositions principales des deux temples précédents pour qu'il y ait lieu de tirer parti de tel ou tel renseignement qui se rapporte à l'édifice détruit par Titus.

Tout en cherchant à profiter de ce complément d'information, c'est surtout d'Ézéchiel que nous nous inspirerons. Pas à pas, nous suivrons l'ange qui le conduit du seuil de l'enceinte sacrée jusqu'à celui de la partie la plus auguste du sanctuaire; nous relèverons toutes les cotes qu'il fournit; nous prendrons note de ses moindres indications, comme si c'était à nous que le prophète eût adressé l'appel qui termine la partie principale de sa description : « Toi, fils d'homme, fais connaître ce temple à la maison d'Israël, pour qu'ils aient honte de leurs péchés, et qu'ils mesurent la forme parfaite de cet édifice! Et s'ils ont honte de tout ce qu'ils ont fait, montre-leur le plan de ce temple, et sa disposition, ses issues et ses entrées, toutes ses formes, ses règles et ses lois, et décris-le sous leurs yeux, pour qu'ils en retiennent le plan et les règles, et qu'ils les pratiquent (32). »

On le voit par ces paroles, la restauration du temple, dans la pensée d'Ézéchiel, n'était qu'un moyen; ce n'était pas le but suprême; c'était la préface nécessaire de la restauration du culte et de la purification des âmes, du rétablissement de la théocratie. Quant à nous, en essayant de reconstituer cet ensemble, nous ne pouvons avoir qu'une préoccupation, celle de ne pas laisser subsister une lacune dans l'histoire de l'art antique, d'en retrouver et d'en rétablir une page perdue. Le programme du prophète, nous ne saurions le nier, est très incomplet; il y manque plus d'une des données qui nous seraient nécessaires; nous tenterons d'y suppléer par divers moyens. La connaissance des lieux, qui ont si peu changé, nous permettra de remplacer l'édifice dans son cadre naturel, entre les deux vallées qu'il dominait, sur la colline même dont les terrasses ont été dressées par les rois de Juda pour lui servir de base. D'après l'appareil hérodien, dont nous avons

(31) Nous voulons parler de Smend, qui, dans les passages altérés ou difficiles, tient souvent compte de la leçon que supposent ou du sens que donnent les *Targumim*.

(32) Ézéchiel, xliii. 10 11.

figuré plusieurs échantillons, on se fera une idée très exacte de celui qu'employaient les ouvriers formés à l'école de la Phénicie, sur lesquels Ézéchiel comptait pour la réalisation de son projet. Les livres historiques de la Bible et les documents accessoires que nous avons énumérés nous renseigneront sur l'aménagement intérieur des bâtiments et sur le mobilier dont le prophète ne parle pas; son silence sur cette matière s'explique peut-être par ce fait qu'il n'avait plus vu dans le sanctuaire ces beaux meubles de bronze que Salomon y avait placés autrefois et qui, sous ses successeurs, avaient été brisés et fondus pour satisfaire aux exigences des rois d'Égypte et de Damas, d'Assyrie et de Chaldée (33); mais l'édifice renaissant plus ample et plus somptueux que dans son premier état, on aurait tenu à y placer des imitations de ces chefs-d'œuvre des artistes phéniciens. En complétant les indications d'Ézéchiel à l'aide de celles des *Rois* et des *Chroniques*, on a les principaux motifs d'ornement qui avaient servi et qui devaient servir encore à décorer les parois intérieures, les chambranles, les corniches et les chapiteaux. Ce que nous ignorons surtout, ce dont nos auteurs nous parlent le moins, ce sont les dimensions, c'est le caractère de ce que les architectes appellent les élévations. Ézéchiel ne nous donne que le *plan à terre;* les cotes des hauteurs sont très rares dans sa description; il n'en fournit guère qu'à propos d'accessoires insignifiants, tels que la barrière qui entoure le temple (34), les tables (35) et l'autel des holocaustes (36); la seule indication de ce genre qui soit vraiment importante, dans sa description, concerne le pylône de la porte orientale du parvis extérieur (37). Pour le sanctuaire et pour le pylône qui le précède, dans le monument de Salomon, les *Rois* et les *Chroniques* présentent deux chiffres qui paraissent au premier abord assez difficiles à concilier. Quant aux bâtiments secondaires, il n'y a pas même un indice qui nous mette sur la voie. Rien enfin, nulle part, qui nous suggère même une conjecture au sujet du système de proportions d'après lequel aurait été réglée l'ordonnance des façades. Nous avons beau chercher, il ne nous est rien dit ni du galbe des colonnes, ni de leur plus ou moins d'écartement, ni du profil des moulures et de la valeur des saillies que font sur le nu du mur les plinthes et les entablements. Dans la restauration projetée, comment résoudre ses questions, si on ne veut pas les trancher au hasard et par un pur caprice?

Pour offrir à tous ces problèmes des solutions qui soient au moins très vraisemblables, il suffit de se rappeler dans quelles conditions et par quelles mains avaient été élevés, sur le Moria, les édifices que les contemporains de Salomon avaient si fort admirés. A vrai dire, il n'y a jamais eu d'art hébraïque; il n'y en a pas plus au temps d'Ézéchiel qu'au temps de Salomon. Le premier temple était un ouvrage exécuté en Judée, pour le compte d'un roi d'Israël, par des entrepreneurs et des ouvriers phéniciens. Ceux-ci, dans certains détails de la distribution et du décor, ont certainement tenu compte du programme que leur avait tracé le souverain qui les avait engagés; ils ont approprié l'édifice aux exigences particulières du culte de Iahvé; ils se sont abstenus d'y répandre ces images de Melqart, d'Astarté, de Bes qu'ils prodiguaient ailleurs, quand ils travaillaient pour leurs propres princes ou en vue de l'exportation. C'est dans cette mesure seulement qu'ils ont pu modifier leurs habitudes; mais ils n'ont pas changé de procédés, de module et de goût parce qu'ils travaillaient à Jérusalem au lieu de travailler à Tyr ou à Kition; leur style est resté celui que nous avons essayé de définir quand nous avons étudié la Phénicie (38). Nourri dans le premier temple, Ézéchiel ne connaissait pas d'autre style que celui dont les traits principaux lui étaient devenus familiers par toutes les premières impressions de la jeunesse; c'est nécessairement d'après ce type qu'il conçoit et qu'il se représente son temple idéal, dans les parties même de son projet où il enchérit le plus sur son modèle en lui donnant plus d'ampleur et de régularité. On aura donc le droit d'utiliser, en vue d'une restauration de cet édifice, le peu que l'on sait, par d'autres sources, des manières de faire qui étaient propres au constructeur phénicien; il sera légitime d'introduire ici les formes qui caractérisent les rares monuments de cette architecture dont il subsiste quelques débris ou dont l'image nous a été conservée. Dans le même ordre d'idées, il y aura aussi quelque parti à tirer de certains monuments juifs que le temps a épargnés, tels que le grand édifice quadrangulaire d'Hébron et les tombeaux de la vallée du Cédron; ils sont d'une date très postérieure; mais ils n'en témoignent pas moins de la persistance d'habitudes locales qui remontent très haut. Il n'est d'ailleurs pas facile de choisir entre ces éléments, de provenances si diverses, de ne pas les entasser ici sans discernement, de n'y admettre que ceux qui entrent naturellement dans ce cadre et d'en placer chacun à l'endroit où il s'adapte le mieux. Ce sera, pour l'architecte, affaire de tact et de goût; s'il veut mener à bien cette tâche délicate, il doit, par une longue étude, s'être assimilé les pensées de ses confrères orientaux, de ses prédécesseurs d'autrefois, s'être

(33) I, *Rois*, XIV, 25-28; XV, 16-28; II, *Rois*, XII, 17-21; XIV, 11-14; XVI, 9; XVIII, 13-16.

(34) Ézéchiel, XL, 6.

(35) Ézéchiel, XL, 42.

(36) Ézéchiel, XLIII. 13-18.

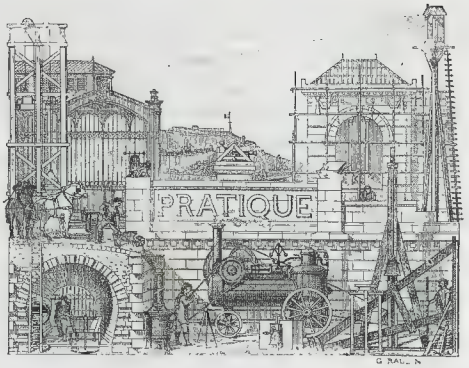
(37) Ézéchiel, XL, 14. On a cru que le texte de ce passage était altéré; nous aurons à discuter ce soupçon.

(38) *Histoire de l'art*, t. III.

profondément pénétré de leur esprit et redevenir l'un d'eux à force de science et d'art.

On comprend maintenant à quoi tendent toutes les réflexions qui précèdent et quelles sont nos visées. Ce qui nous tente, ce que nous nous proposons de restituer, ce n'est pas le temple de Salomon, édifice de grandeur médiocre, qui, durant un siècle ou deux, ne joua dans la vie religieuse d'Israël qu'un rôle assez secondaire ; ce n'est pas non plus le temple détruit par Nabuchodonosor, celui des derniers rois de Juda, ensemble déjà bien plus compliqué, mais dont nous connaissons mal la disposition irrégulière et confuse; c'est le temple d'Ézéchiel, unique et curieux mélange de réalité et de fiction, c'est cet édifice ou plutôt ce groupe d'édifices que le prophète présente à ses compatriotes comme la consolation et la revanche des malheurs du passé comme le symbole et le gage de la nouvelle alliance qui va être conclue, pour durer à tout jamais, entre Israël et son dieu. Dans son spacieux périmètre, ce temple de l'avenir embrasse le vieux sanctuaire, tel qu'il était lorsque Iahvé est venu s'y établir, las d'errer, avec l'arche, d'une frontière à l'autre, à travers le territoire des tribus d'Israël; il embrasse, mais mises au large et distribuées dans un ordre savant, toutes les dépendances qu'avaient forcé d'ajouter au noyau primitif le développement du culte et la multiplication du clergé. Ce temple, agrandi et transfiguré par une indomptable espérance et par la méditation solitaire, au lendemain même de la catastrophe où le modèle en avait disparu, c'est le dernier mot de l'ambition sacerdotale : c'est aussi le plus puissant effort que le génie hébraïque ait osé pour traduire ses idées par des formes sensibles, par une combinaison de lignes assujetties aux lois du nombre; c'est sa plus belle œuvre d'art; on peut même dire que c'est la seule qu'il ait produite. S'il en est ainsi, s'étonnera-t-on que nous ayons cédé à la tentation d'entreprendre le travail qu'a interdit aux Juifs renvoyés à Jérusalem par Cyrus l'étroitesse de leur fortune réduite, et nous saura-t-on mauvais gré d'avoir voulu tout au moins ressusciter le monument grandiose dont l'image, flottante entre ciel et terre, avait si souvent passé devant les yeux du voyant, au cours des longues rêveries de l'exil?

(*La suite prochainement.*)



VILLA L...

A CHATOU (SEINE-ET-OISE)

Par M. Bardon, architecte

(Planche 37.)

La petite construction, dont notre planche 37 représente une vue perspective, est une simple annexe destinée à renfermer des services particuliers (salle de bain, cabinet de toilette, etc...), qui ajoutent un grand confort à l'habitation principale.

L'architecte, sous le rapport esthétique, a recherché évidemment le mouvement dans la disposition du plan, la silhouette et la couleur dans l'aspect général.

L'escalier, qui forme le corps principal de cette annexe, est couronné de créneaux et flanqué d'une tourelle en encorbellement, surmontée d'un toit aigu avec machicoulis.

Cet escalier s'accuse à l'extérieur par les allèges inclinés des baies ouvertes au droit des rampants, par son soubassement en pierres de taille et par ses assises alternées de pierre et de brique. Cette dernière matière domine, avec jeux de briques plus foncées, dans ce que nous appellerons les ailes de l'annexe (Voy. les plans de rez-de-chaussée et du premier étage figurés au bas de notre planche, à l'échelle de 0^m002 pour mètre). La pierre sculptée, ou simplement taillée, est réservée ici aux encadrements des baies, aux balcons des fenêtres et aux balustrades à jour qui bordent les terrasses recouvrant ces ailes.

UN MONUMENT FUNÉRAIRE DE FAMILLE

AU PÈRE-LACHAISE

Par M. E. Le Maire, architecte.

(Planche 38.)

Parmi les problèmes si variés appelés à exercer le sens créateur de l'architecte, la composition d'une

œuvre d'architecture funéraire est certainement l'un des plus intéressants à étudier. En effet, la conception peut évoluer ici dans un champ presque illimité. Au point de vue de l'expression, il faut entrer dans le domaine des systèmes philosophiques ou des croyances religieuses; tenir compte des idées du jour, des goûts et des habitudes de ceux auxquels le monument est consacré; faire intervenir le sentiment personnel de l'artiste; etc., etc.

La foule, à qui un tel monument s'adresse, doit y trouver une solution morale, un enseignement; les qualités du cœur et de l'esprit peuvent s'y exercer utilement, et l'intelligence n'a point trop de toute sa pénétration pour démêler cet écheveau.

Au point de vue de l'exécution, le constructeur a besoin d'expérience pour assurer la plus longue durée possible à un édifice de faibles proportions et dont les détails tiennent parfois autant de l'orfévrerie que de la sculpture. D'autre part, il doit faire usage d'une stéréotomie très étudiée pour la juxtaposition de matériaux généralement inusités dans les travaux courants. Ajoutez à ces difficultés les entraves apportées par la cherté du terrain dans les cimetières et le prix excessif des matériaux de luxe qu'il faut mettre en œuvre.

Dans le cas qui nous occupe ici, il s'agissait d'élever dans une de nos nécropoles, le cimetière de l'Est, un monument funéraire pour la famille de M. l'ingénieur X... et comprenant : un grand nombre de cases, une chapelle pour officier aux bouts de l'an, et une chapelle basse des dernières prières pour les membres de la famille. Sur l'un des côtés devait être établi un escalier dans la hauteur de la chapelle basse.

Les élévations, les plans et la coupe figurés sur notre *planche* 38, montrent comment ce programme a été réalisé par M. Eug. Le Maire.

Au portail de la façade principale, l'auteur a exprimé, sous les traits naïfs de personnages symboliques du XII[e] siècle, les *Souvenirs et les Regrets* des survivants, adoucis par la présence de l'ange protecteur de la famille.

Sur les retours ou faces latérales, et dans la hauteur du rez-de-chaussée, on voit des pilastres saillants méplats, au milieu de l'appareil franchement accusé.

Au-dessus, à l'étage d'attique, est figuré un portique de pilastres et de colonnettes, reposant sur des arcatures ornées de têtes de chimères. Sur la façade postérieure est ouverte une grande baie géminée garnie d'une verrière, qui représente symboliquement la Résurrection.

Le porche, flanqué de colonnes et de pilastres, est fermé par une porte de bronze, ornée d'une croix romane.

La chapelle haute est surmontée d'une coupole hémisphérique, avec un oculus au sommet, laissant voir le ciel au travers d'une petite rotonde à jour. Dans l'axe du dôme est suspendue une couronne de lumière avec la veilleuse traditionnelle.

Derrière l'autel se trouve l'escalier conduisant à la chapelle basse et muni de deux garde-fous en fer forgé, dont l'un est fixe et l'autre ouvrant. La chapelle basse est éclairée par des vitraux bleus et jaunes. La voûte surbaissée qui la recouvre est percée, au milieu, d'une ouverture munie d'une dalle, qui peut s'enlever pour la descente des cercueils. Sous cette chapelle est la crypte sépulcrale.

Le sol est en mosaïque fine dans le goût byzantin.

Le mode de construction a été étudié de manière à éviter le renversement par la poussée des deux voûtes en coupole.

Les joints n'ont que 2 millimètres d'épaisseur, et ils ont été refaits avec du ciment de porcelaine. Il n'y a aucun chaînage; la pesanteur des matériaux et leur mode d'appareil suffisent pour assurer la stabilité de l'ensemble.

La pierre utilisée est la roche d'*Euville*, fine de choix, dite *pierre de cimetière*, pour la crypte et le soubassement ou chapelle; la roche d'*Anstrude* pour les parties en élévation. La toiture est en Anstrude également; mais cette pierre a reçu deux couches d'huile de lin pour la rendre plus imperméable et plus inaccessible au dépolissage causé par le froid.

La dépense a été de 49,000 francs ainsi répartis :

Maçonnerie générale, terrasse, étaiement . .	Fr. 21,230
Sculpture et statuaire	8,500
Autel et tabernacle en liais.	1,400
Porte d'entrée en bronze sur bâti en fer doublé en cuivre.	200
Ferrures de la porte.	140
Plaques de bronze pour soupiraux	90
Les deux grilles latérales de l'autel en fer forgé et cuivre	700
Serrure et mécanisme pour la crypte.	250
Vitraux, ferrures et accessoires.	2,200
Mosaïque.	290
Honoraires de l'architecte.	4,000
Ensemble.	39,000
Terrain.	10,000
Total	Fr. 49,000

X.

CHAPELLE FUNÉRAIRE
A VILLECOMTE (COTE-D'OR)

Par M. P. Degré, architecte

(Planche 39.)

L'édicule représenté en élévation sur notre planche 39, appartient à cette classe de monuments funéraires que l'on peut considérer comme de véritables abris édifiés, avec la consécration religieuse, pour le recueillement des vivants dans l'évocation de la mémoire des morts.

A ces édifices manque nécessairement le caractère d'individualité. Les généralités s'imposent alors à l'architecte, obligé de grouper dans cet unique et dernier asile les restes de gens qui, le plus souvent, n'ont eu de commun dans l'existence que leur nom et des liens très divers d'intérêts et d'affection. Aussi la banalité dans l'expression, sinon dans la forme, est-elle le grand écueil dans lequel risque toujours de tomber l'artiste chargé de réaliser un pareil programme. Il n'a, dans la plupart des cas, à sa disposition, pour essayer d'individualiser son œuvre, que le nom de la famille, mis en évidence comme dans le monument que nous allons décrire ici.

La chapelle funéraire construite par M. Degré est d'une certaine importance ; on voit qu'elle a été exécutée pour une famille appartenant à la classe aisée de la société.

Cette sépulture se compose de deux parties : l'une souterraine, contenant les cases des cercueils, l'autre extérieure, formant chapelle. La hauteur au-dessus du sol du cimetière atteint près de 5 mètres; la chapelle proprement dite mesure dans œuvre, $1^{m}.55$ sur $2^{m}.40$. La superficie couverte, y compris celle occupée par le perron, est de $15^{m}.50$.

Le caveau contient six cases séparées par des dalles de $0^{m}.11$ d'épaisseur, en pierre de Comblanchien (Côte-d'Or) et adossées aux murs longitudinaux. Cette combinaison laisse entièrement libre la partie médiane du caveau sur une largeur de $1^{m}.10$.

La chapelle est de forme quadrangulaire; elle repose, sur un soubassement de $0^{m}.86$ de hauteur, construit en pierre de Comblanchien premier choix, traitée à la boucharde fine entre ciselures polies. L'élévation, en pierre de Saint-Dizier (Haute-Marne), est travaillée à la gradine. Les bases et les chapiteaux des colonnes sont en pierre grise de Dijon ; les fûts, en pierre rouge et polie de Brochou.

Ces colonnes composent avec l'arcature dont elles reçoivent les retombées le motif principal de la décoration : sorte d'auvent placé au-dessus de l'entrée de la chapelle et qui semble fournir au visiteur un premier abri.

Le chapiteau de la colonne de gauche présente une corbeille ornée de feuilles et d'une figure humaine. La moulure rentrante de l'abaque est décorée de billettes en damier. La bague est formée de deux tores. La moulure supérieure de la base est couverte de feuilles ; le gros tore inférieur présente sur chacun de ses angles une griffe ou feuille large et finement sculptée. L'ornementation de la colonne de droite est différente et plus simple. Le chanfrein du tailloir du chapiteau est orné de dents de scie. La décoration du tympan consiste en un damier de têtes de clous. En dehors de l'effet plastique produit par ce motif particulier, nous ne saisissons pas bien quelle peut en être la signification précise.

Le style du monument est, comme on le voit, emprunté au passé ; mais il faut reconnaître que l'auteur de l'œuvre a su tirer de ces réminiscences un heureux parti. Il y a dans cet ensemble un jeu de lignes et de lumières des plus satisfaisants pour l'œil et dont l'attrait ne nuit en rien à la gravité qui convient à un pareil édifice.

La porte, en tôle, est percée d'évidements en forme de croix et de rinceaux qui laissent pénétrer le jour à l'intérieur, en même temps qu'ils symbolisent la foi de la famille à laquelle est destinée cette sépulture

La couverture est formée par cinq dalles en pierre de Comblanchien à joints recouverts.

Cet édicule, exécuté par M. Schanowski, sculpteur à Dijon, a coûté 4,350 fr., ainsi répartis :

Caveau, avec dalles séparatives en Comblanchien	Fr.	380
Chapelle, compris dallage, autel et vitraux.		3,600
Ferronnerie : porte en fer et tôle, grille de clôture, etc.		370
Total	Fr.	4,350

PROMENADE A TRAVERS PARIS

A propos du dernier Salon. — Les Bois découpés. — Briques et pierre.

Monsieur le Directeur,

Quoique le dernier Salon d'architecture soit déjà loin de nous, quelques mots de souvenir à ce propos ne vous paraîtront peut-être pas de trop ici.

Parmi les envois figuraient fort peu de dessins d'après des travaux exécutés ; mais il y avait bon nombre de relevés sérieusement faits, des études analytiques d'après des monuments historiques existant sur le sol français, quelques restaurations ou restitutions — toutes platoniques d'ailleurs — et enfin des reconstructions d'édifices anciens. Parmi ces derniers se remarquait la « *Reconstruction du Châtelet des Dames* », sorte de manoir domanial du XIII^e^ siècle, avec ses dépendances d'exploitation agricole, bâtiments ruraux bien caractérisés.

L'origine de cet établissement se retrouve dans le *castellum* gallo-romain, la petite place fortifiée — d'une façon plus ou moins passagère — la forteresse protectrice des populations agricoles. L'auteur des dessins exposés, M. Cuvillier, accompagnait son envoi d'une notice historique retraçant sommairement les diverses phases de transformation du châtelet rural, et cela par dates relevées aux archives du lieu. Le *castellum* est devenu *villa*, puis *manoir*, — c'est-à-dire habitation *noble*, maison des champs *fermée* et à l'abri d'un coup de main, mais non fortifiée comme le château féodal.

Le « Châtelet des Dames », aujourd'hui solidement reconstruit d'après les restes du moyen âge, offre encore un spécimen curieux et rare de l'architecture mi-partie militaire et rurale de cette époque.

La robuste structure des bâtiments, l'appareil fort intéressant des maçonneries, et de la « taille » en particulier, le caractère de fierté et la simplicité toute pratique des formes, établissent d'ailleurs un frappant contraste entre ce genre d'édifice privé et ce qu'on fait trop souvent aujourd'hui à la campagne.

D'un côté, en effet, toutes les apparences de solidité et conditions de durée ; la rudesse pittoresque des matériaux rustiques, et des formes élémentaires que motivent la nécessité et l'utilité, mais auxquelles l'instinct, le caractère plus ou moins chevaleresque des fondateurs, imprimait un cachet de noblesse et de distinction.

Puis de ce côté-ci — celui des villas modernes, de l'architecture « champêtre » au XIX^e^ siècle — le désir irrésistible de « l'effet » à bon marché ; désir naïvement traduit par les trop criardes mosaïques de la brique peinte, les débauches de perrons contournés et de balustrades en similipierre, la prétentieuse manie des combles disproportionnés, des élancements de silhouettes romantiques à dentelles estampées, à gerbes de zinc : clochetons, poivrières et donjons ridicules.

Si cependant l'on étudiait, à cette heure, les débris de plusieurs siècles — étude pouvant se borner à notre pays — depuis les restes enfouis des *villæ* gallo-romaines et les maisons de bourgeois au moyen âge, jusqu'au manoir du temps de Louis XIII et jusqu'aux hôtels du XVIII^e^ siècle, cette recherche suffirait déjà — au point de vue de l'architecture privée — à redresser les idées fausses, le goût douteux de beaucoup de jeunes artistes et peut-être celui de quelques vieux praticiens.

Depuis longtemps, les Salons d'architecture sont garnis de superbes dessins retraçant les curiosités et les grandeurs des « monuments historiques », des édifices les plus considérables du temps passé : châteaux-forts, palais, églises, cathédrales, etc., glorieuses et vénérables reliques de l'art, et surtout de l'histoire nationale.

Mais, en ce qui concerne la *maison* proprement dite, l'*habitation* sans faste, le *foyer*, le « home », comme disent les Anglais, on semble avoir à peu près négligé les études rétrospectives si utiles à la reprise des traditions, ces assises solides d'un judicieux éclectisme.

L'histoire analytique et graphique de l'habitation *latine*, depuis ses origines jusqu'à nos jours, est encore à faire ou du moins à vulgariser. Il y a pourtant là un filon à exploiter, bien captivant pour les artistes studieux, une source de documents intimes à mettre en lumière, des erreurs à redresser, des idées saines à répandre (1).

Parmi les réflexions que peuvent encore suggérer les visites aux Salons annuels d'architecture, les promenades à travers les nouveaux quartiers de Paris et les rues bordées de maisons ou d'hôtels modernes, les excursions aux environs de la capitale, autour des villes d'eaux et le long des plages en vogue, partout enfin où l'on voit du nouveau en construction, voici quelques remarques touchant des matériaux très employés aujourd'hui : les *briques* et les *bois découpés*, les *émaux* et la *charpente apparente*.

(1) Il est fort juste de signaler, à ce propos, les intéressants relevés de la ville et du château de *Najac*, que M. Benouville exposait cette année sous le n° 4404 ; il y avait là des dessins de maisons du XIII^e^ siècle, rares documents sur cette époque de la construction raisonnée et raisonnable.

Ces matériaux à effet « voyant » fournissent trop ordinairement, à défaut d'étude sérieuse, les ressources d'une décoration facile, mais banale, aux auteurs de beaucoup d'édifices particuliers.

Sans trop condamner absolument la charpente apparente « œuvrée », les combinaisons rationnelles et pittoresques, et les colorations harmonieuses ou piquantes dont ce genre de structure décorative est susceptible, on peut cependant signaler l'abus ennuyeux de ces moyens trop commodes; abus indiquant, sinon l'impuissance, au moins l'indifférence du plus grand nombre en matière d'art véritable.

N'est-ce point, en effet, par la recherche des formes simples et agréables, la silhouette et la pondération des masses, l'esprit et l'à-propos dans les moindres détails, n'est-ce point par ces moyens que devrait s'obtenir le *caractère* dans l'aspect extérieur d'un bâtiment rural ou champêtre.

Et cela plutôt que par la prodigalité de colifichets pseudo-suisses, par l'étalage indiscret de tons rouges sang-de-bœuf, coupés de filets blancs et figurant des briques, de carreaux en faïence aux reflets parfois si crus et de fragiles dentelles de bois ou de zinc : prétentieuses pauvretés, que la scie à ruban découpe à la vapeur, que le mouton des zingueurs estampe à la douzaine.

Les briques employées à l'époque — presque classique en ce genre — de Louis XIII et de Henri IV, formaient remplissage des *nus* entre arêtiers et jambages, entre cordons et corniches au-dessus du soubassement. Laissées à leur ton naturel — jugé plus pittoresque et moins monotone qu'une coloration artificielle — ces briques s'appareillaient d'ordinaire, ou plutôt se maçonnaient sans prétendre à la mosaïque, laissant ainsi toute leur valeur aux membres principaux de l'architecture et toute son expression à la pierre de taille; laissant parler les lignes verticales et horizontales combinées, les frontons, les balcons, les appuis saillants, les clefs d'archivolte ou autres bossages quelconques. Les lits seuls étaient dressés horizontalement et avec soin; et les joints verticaux ou de refend, laissés un peu au hasard de la pose, se chevauchaient, sans se superposer exactement à plomb les uns des autres; ce laisser-aller tout naturel repose l'œil des symétries de la taille, et fait valoir la précision intentionnelle, le dessin serré de celle-ci.

C'est là l'unité d'orchestration applicable à toute symphonie plastique : laissant valoir et « chanter » la ligne et les saillies; c'est le discret accompagnement d'un récitatif sobre.

Aujourd'hui certains architectes, plus sévères à l'égard du briqueteur qu'envers eux-mêmes, croient devoir mathématiquement assigner sa place à chaque brique d'un panneau de remplissage; et très stricts sur le tracé des joints, creux ou saillants — qui semblent *filés* par un tireligne chargé de gouache — ces méticuleux remplacent, par la régularité de réseaux blancs sur fond rouge sanguin, le sentiment de la forme et des proportions, qui manque à leurs motifs d'architecture.

Tel cet écrivain précieux, infatigable mais fatigant « styliste », enveloppe d'une intention spirituelle chacun des mots qu'il laisse tomber comme gouttes d'élixir précieux sous sa plume trop subtile. Et voulant faire ainsi un sort à chaque mot, comme à chaque brique, « styliste » et constructeur délayent en une sauce trop calculée — jeu de mots ou mosaïque — une pensée souvent absente.

Que dire aussi de ces linteaux droits faits de briques appareillées en plate-bande comme fermetures de baies? Ces claveaux parallélipipèdes sont condamnés par l'expérience autant que par la raison et la science.

Le travail à la *compression*, des claveaux et des joints de douelle — ou même des molécules — vers l'extrados d'une plate-bande, ainsi que le travail à l'extension des mêmes éléments vers l'intrados, sont les composantes connues du travail à la rupture, imposé par sa propre charge à tout support horizontal. Il faudrait donc, sous un linteau droit en briques ajuster un tirant en fer, à sabots de buttée, c'est-à-dire un linteau métallique faisant double emploi avec la plate-bande de briques. Conclusion : l'arc circulaire ou elliptique ou deux arcs de cercle formant ogive, arcs cintrés sur une *flèche* suffisante pour rendre la compression à l'intrados au moins égale à celle de l'extrados, sous la charge à la rupture — ou plus simplement la voûte à joints normaux, calés et hourdés en mortier de ciment bien comprimé à la pose, voilà le seul genre de linteau à construire en briques.

E. Rivoalen.

REVUE DES PROGRÈS DES SCIENCES

DANS LEURS RAPPORTS

AVEC L'ARCHITECTURE

NOUVEAU PROCÉDÉ POUR DURCIR LE PLATRE

L'idée de donner au plâtre une plus grande dureté et une plus grande résistance aux influences de l'humidité, n'est pas nouvelle. Le *stuc*, qui n'est autre chose qu'un mélange de plâtre et de colle blanche, est souvent usité par les constructeurs pour la décoration des édifices. Malheureusement cette substance ne peut guère être employée qu'à l'intérieur des bâtiments, car elle se dégrade vite lorsqu'elle est soumise à l'humidité et aux intempéries.

Le plâtre acquiert également une plus grande consistance lorsqu'on le mélange intimement avec de l'alun. C'est ce qu'on appelle le *plâtre aluné*. Cette substance devient presque aussi dure que le stuc, mais présente les mêmes défauts que lui, c'est-à-dire qu'elle résiste mal à la pluie et à l'air extérieur.

Le numéro du 16 mars 1885 des Comptes rendus de l'Académie des sciences, contient une note intéressante de M. Juhle sur un « *nouveau procédé pour durcir le plâtre* ».

M. Juhle a eu principalement pour but de substituer le plâtre au bois dans la construction des planchers. « De tous les matériaux employés à bâtir, dit-il, le plâtre est la seule substance qui augmente de volume après son application, tandis que tous les autres mortiers ou ciments, et même le

bois, éprouvent du retrait et des fendillements par la dessiccation.

Appliqué en couches suffisamment épaisses pour résister à la rupture, il offre donc une substance que le temps et les variations atmosphériques n'altéreront pas, pourvu qu'on la tienne à l'abri de l'eau. Il faut lui donner deux propriétés qui lui manquent, la dureté et la résistance à l'écrasement; voilà ce que je crois avoir trouvé. »

Le procédé est fort simple :

Il consiste à préparer un mélange intime de plâtre et de chaux éteinte. On se sert de ce mélange comme du plâtre ordinaire, et, lorsque l'objet que l'on construit est parfaitement sec, on l'imbibe sur toute sa surface d'une solution soit de sulfate de fer, soit de sulfate de zinc. Les proportions de plâtre et de chaux peuvent varier; mais celles qui ont donné le meilleur résultat sont de : 6 parties de plâtre pour 1 de chaux. Le sulfate de fer est celui qui donne une plus grande dureté « vingt fois supérieure, dit M. Juhle, à celle du plâtre ordinaire. »

Il est facile de se rendre compte du rôle que joue le sulfate dont on enduit le mélange de plâtre et de chaux. Cette dernière décompose le sel soluble et donne, d'une part, du sulfate de chaux et, de l'autre, un oxyde insoluble. Le plâtre de formation récente durcit en englobant l'oxyde, et son augmentation de volume, limitée par les parties voisines déjà solidifiées du plâtre de première mise, produit une sorte de compression des molécules : la masse est donc plus dense et plus résistante, puisque, à volume égal, elle contient plus de parties solides.

La surface du plâtre ainsi préparé devient d'une dureté comparable à celle du marbre, au point qu'il est difficile de l'entamer avec du papier de verre. Elle peut prendre d'ailleurs un fort beau poli, et, si l'on ajoute qu'une couche d'huile de lin lithargyrée lui donne l'aspect de l'acajou, on voit que l'on a à sa disposition une substance très propre à la construction des planchers, et qui, au point de vue économique, remplacera avec avantage les parquets en bois.

L'application du procédé ne demande aucune précaution particulière. Il faut seulement avoir soin de ne pas prolonger trop l'immersion dans la dissolution de sulfate, sans quoi la masse deviendrait friable. Deux heures suffisent généralement.

« J'ai insisté sur un emploi nouveau du plâtre durci, dit M. Juhle en terminant; mais il est évident que l'on trouvera avantageux de durcir le plâtre et de le rendre indifférent aux influences atmosphériques ; dans une foule de circonstances, le procédé se recommande par son extrême simplicité et son extrême bon marché (il faut environ 30^{c} de sulfate de fer par mètre carré); il offre au sulfate de zinc, à peu près sans emploi, un débouché tel, que l'emploi économique de la pile comme source de force motrice devient praticable, surtout pour les petites forces. »

FILTRAGE DES EAUX DOMESTIQUES

Depuis les importantes découvertes de Pasteur, on sait que les différentes maladies sont engendrées par des germes ou microbes, qui, en s'introduisant dans l'organisme, s'y développent, et y font naître des désordres plus ou moins graves. Le savant chimiste a consacré de longues années d'études à la recherche d'un préservatif contre les ravages de ces infiniments petits, et son nom, déjà célèbre, est désormais immortalisé par la découverte de *vaccins*, qui rendent insensibles aux attaques des germes, les individus sur lesquels on les a inoculés.

Mais deux précautions valent mieux qu'une, et il serait évidemment préférable d'empêcher ces fameux microbes d'arriver jusqu'à nous. Or, parmi les véhicules qu'ils emploient pour se transporter, l'eau est un des plus importants. Le filtrage des eaux, surtout dans les grands centres de population, est une question d'hygiène générale.

Combien cependant cette précaution est-elle peu observée? Et cela principalement parmi les populations ouvrières, qui habitent des quartiers malsains, c'est-à-dire là où elle est de toute nécessité.

Il faut bien dire, d'ailleurs, que débarrasser l'eau de toutes les impuretés qu'elle contient n'est pas chose facile, et qu'un grand nombre de filtres qu'on emploie pour cet usage sont d'une efficacité complètement illusoire.

Il y a deux méthodes pour débarrasser les eaux de leurs impuretés :

La première est la méthode chimique, qui a pour but de précipiter les sels et de dissoudre les gaz nuisibles. La seconde est la méthode physique, qui élimine mécaniquement les substances en suspension dans l'eau.

Toutes deux doivent s'appliquer simultanément si l'on veut avoir une eau parfaitement potable.

Le plus simple des filtres, le plus employé, et aussi le moins efficace, est le filtre en grès que tout le monde connaît. Il débarrasse l'eau des détritus végétaux ou minéraux qui sont en son sein, mais il est parfaitement insuffisant pour empêcher le passage de germes aussi ténus que le sont les microbes.

Un procédé beaucoup plus perfectionné consiste à faire passer l'eau à travers plusieurs couches superposées de sable fin et de charbon finement pulvérisé. On a là un filtre à la fois physique et chimique. Les propriétés désinfectantes du charbon sont connues depuis fort longtemps, mais les pores qui existent dans la couche filtrante sont de dimensions trop considérables pour qu'on puisse assurer que les impuretés très petites soient toutes arrêtées.

En somme, le meilleur appareil sera celui dans lequel la matière filtrante aura des jours aussi petits que possible, au moins en ce qui concerne le filtrage mécanique.

M. Chamberland, directeur du laboratoire de Pasteur, a proposé la porcelaine dégourdie pour obtenir une eau absolument débarrassée d'impuretés. Il a construit, sur cette donnée, un filtre qui a l'avantage d'être très simple, mais qui malheureusement nécessite une assez forte pression. L'appareil se compose d'un cylindre creux en porcelaine dégourdie, fermé à l'une de ses extrémités et muni d'un robinet à l'autre. Il est fixé sur une monture en laiton servant de base à un tube en verre qui entoure la *bougie filtrante*. On fait arriver l'eau sous pression dans l'espace annulaire compris entre les tubes en verre et en porcelaine; elle

traverse la paroi de porcelaine et tombe parfaitement pure par le robinet inférieur.

Avec une bougie filtrante de 20 centimètres de longueur et une pression de deux atmosphères, un pareil filtre débite 20 litres d'eau par jour. On peut, d'ailleurs, augmenter les dimensions de l'appareil ou en accoupler plusieurs sur un même tuyau de conduite.

Tel est le *filtre parfait* de M. Chamberland.

Au bout d'un certain temps, la porcelaine se salit et le débit diminue; mais il est très facile de nettoyer l'appareil en frottant avec une brosse la partie extérieure de la bougie.

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas là un appareil dont l'emploi pourra se généraliser beaucoup, à cause de la pression que nécessite son fonctionnement.

Voici maintenant un autre appareil assez répandu en Angleterre et qui est à la fois un filtre mécanique et un filtre chimique.

La surface filtrante est un papier très serré, composé de fibres de papier et de charbon animal, qu'on a préalablement débarrassé de ses phosphates. Ce papier tendu forme deux compartiments dans un tambour métallique de faible hauteur. L'eau arrive de la conduite par l'un des fonds du cylindre, passe à travers le filtre et s'écoule du second compartiment par un robinet. Cet appareil, construit par M. Johnson, s'adapte contre la muraille, occupe fort peu de place et nécessite une pression beaucoup plus faible que celui que nous avons décrit précédemment. Le nettoyage de la surface filtrante est fort simple; il suffit de dévisser la partie antérieure du tambour qui maintient en place le disque en papier.

M. Johnson a, d'ailleurs, construit un modèle industriel employé couramment dans plusieurs brasseries anglaises et qui peut fournir jusqu'à 600,000 litres d'eau par jour.

Est-ce là un filtre aussi efficace que celui de M. Chamberland? Il est fort probable que non; car les pores du disque sont certainement beaucoup moins petits que ceux de la porcelaine. Mais il n'en est pas moins vrai que l'usage, très commode d'ailleurs, de ce simple appareil offrirait des garanties sérieuses contre les persécutions de nos ennemis les infiniment petits.

AMÉDÉE GUILLEMIN.

CONGRÈS ANNUEL DES ARCHITECTES

(A PARIS)

(Suite. — Voy. *col.* 135.)

MARDI

Visite aux Fouilles du Louvre.

Nous ne saurions mieux faire, pour rendre compte de la visite faite par le Congrès aux fouilles exécutées dans le sous-sol du Louvre, par M. E. Guillaume, successeur de Lefuel, comme architecte en chef des palais du Louvre et des Tuileries, qu'en renvoyant tout d'abord le lecteur à l'article publié par notre collaborateur M. E. Rivoalen, dans le n° 1-2, *col.* 15, de la présente année, sous le titre de: *Promenades dans Paris*. Dans ce travail, M. Rivoalen, qui a visité, sous la conduite de M. Guillaume, les caves pratiquées sous les Salles des Antiques, raconte, avec un plan à l'appui, ce qu'on y a découvert des anciennes constructions basses du vieux Louvre. Nous ajouterons seulement quelques mots à ces détails.

La salle basse du XIII[e] siècle, retrouvée sous la Salle des Cariatides, était moins longue que celle-ci et un peu moins large. Elle était adossée au mur d'enceinte du château, au mur épais dont le massif existe encore et porte la façade actuelle. Le sol de la salle basse est à 5 mètres en contre-bas du sol actuel de la Salle des Cariatides.

Au XVI[e] siècle, dans une des travées de cette salle, on a construit un cellier (Voy. *col.* 21) communiquant, du côté de l'ouest, avec la cour des cuisines du palais. Les restes de l'aile nord du château ont été retrouvés sous la galerie qui renferme aujourd'hui la Vénus de Milo. C'est, tout d'abord, le massif qui portait la façade parallèle à la Seine, et, à ses deux extrémités, la base en talus des tours du sud-est et du sud-ouest. Dans le milieu existe encore un égout construit en matériaux du vieux Louvre, comme l'indiquent les marques de tâcherons retrouvées sur les pierres appareillées. On savait que cette partie du palais avait été construite sous Charles IX; le fait a été péremptoirement démontré par la découverte d'un soldat de cette époque, grossièrement gravé sur un bloc, et de la date 1567 inscrite sur un bloc voisin.

Près de cet égout s'est retrouvée la citerne du Moyen-Age décrite *col.* 23. Sous la salle même qui renferme la Vénus de Milo, on a rencontré un cellier identique à celui qui existe sous la Salle des Cariatides, et les marches inférieures de l'escalier qui y conduisait. Ce cellier va servir désormais de prise d'air, accessible, au calorifère qui sera installé dans la cave.

Des fragments de sculpture et d'architecture, de l'époque ogivale et de la Renaissance, retrouvés dans les fouilles, complètent ici le musée souterrain.

Sur différents points, ont été relevées les traces des habitations nombreuses pratiquées dans le Louvre, quand Louis XIV, avant l'achèvement complet de la Colonnade, abandonna ce palais pour s'occuper exclusivement de celui de Versailles. Ces traces consistent en petites caves et en fosses d'aisances, dont les dispositions concordent avec la place de ces logements, donnée par Blondel.

Il ne reste plus à signaler, dans ce que ces fouilles ont fait découvrir sous la galerie dite *de Melpomène*, ajoutée, comme on sait, sous Louis XIV, que le talus existant à la base du mur qui sépare aujourd'hui les deux galeries et qui était autrefois un mur de façade. Ce talus, bien appareillé, plongeait alors dans le fossé qui entourait le Palais, et il est encore couronné de ce cordon décoré de postes que l'on voit sur d'autres points du Louvre.

Au sortir du sous-sol du Louvre, le Congrès s'est réuni dans la galerie assyrienne, où M. Ledrain, l'aimable conservateur et professeur au Musée national du Louvre, a fait entendre une intéressante conférence sur :

Les Monuments summériens du Louvre et les Rois Architectes de la Primitive Chaldée.

Nous la résumons ici brièvement :

Les fouilles de M. de Sarzec, dont les résultats ont été exposés au Louvre, au commencement de l'année 1882, sont particulièrement intéressantes pour les architectes, en ce qu'elles leur découvrent les hommes qui, dans la plus lointaine antiquité, ont fait profession de leur art.

Dans cette ville du Bas-Euphrate, appelée aujourd'hui Tello, autrefois Sirpoula « ville de la lumière », qu'a fouillée M. de Sarzec, les premiers rois Our-Nina, Tabkourgal, Badou, Louhkagina racontent, non leurs exploits guerriers, mais leurs victoires d'architectes, c'est-à-dire les temples et les palais qu'ils ont bâtis. C'était vers l'an 4500 avant notre ère qu'ils vivaient.

Quand, dans leurs incriptions, ils disent : « J'ai fait », ils n'entendent point avoir simplement donné des ordres, mais avoir pris une part directe à la construction des édifices.

C'est toutefois quinze cents ans plus tard, vers l'an 3000 avant notre ère, qu'apparaît celui en qui s'accusent le mieux ces nobles sentiments, ces goûts singuliers. Il est là huit fois représenté au Musée du Louvre, en huit statues. Mais deux d'entre elles sont particulièrement curieuses, en ce qu'elles nous le montrent sous la forme d'un architecte. L'une de ces deux statues, toute chargée d'inscriptions, nous présente ce gouverneur de Sirpoula, nommé Goudéa, assis, portant sur ses genoux le stylet, l'étalon des mesures de 171 millimètres et la forme extérieure du palais qu'il avait élevé dans sa ville.

Appuyé sur un socle immense de briques crues, offrant lui-même la forme d'un parallélogramme, construit en briques, soit crues, soit cuites, liées entre elles par de l'argile liquide et par du mortier, le palais de Goudéa était entouré de murs extérieurs en briques.

L'intérieur se composait de trente-six chambres ou salles groupées autour de trois cours. Chaque cour et chaque groupe communiquait avec les autres cours par un passage pratiqué dans la construction.

Dans une de ces trois parties du palais résidait le roi avec ses femmes et ses servantes. Une autre lui servait probablement à rendre la justice. La destination de la troisième partie n'est pas encore déterminée.

Ce sont les détails de cette belle construction qui sont décrits dans l'inscription, fort difficile à traduire, gravée tout autour de la statue de Goudéa, en architecte.

Quant aux nombreux temples qu'il se vante d'avoir édifiés, il n'a fait probablement que les agrandir ou les restaurer.

Tous ces renseignements qui intéressent particulièrement les architectes ont été, dans la conférence, accompagnés de nombreux détails sur les goûts de ce gouverneur et de ce peuple étrange, pour qui l'art, et surtout l'art de bâtir, passe avant tout, et qui nous présente les noms des premiers architectes connus, et celui qui est presque notre premier patron, le gouverneur Goudéa.

De l'Emploi de la Terre dans les Constructions.

A l'ouverture de la séance de l'après-midi, la parole est donnée à M. Deslignières qui, en 1884, a eu l'occasion de faire une conférence à l'Union céramique et chaufournière de France sur l'emploi de la terre dans les constructions, et qui complète aujourd'hui son étude, en la reprenant dans son ensemble et en la poursuivant à travers les siècles jusqu'à nos jours. Nous la résumons ici :

Dès le XXX^e^ siècle avant J.-C., les Chinois se servaient de la terre crue ou cuite pour bâtir. Sur les bords du Nil et chez les anciens peuples de la Mésopotamie, on vit, de même, l'argile entrer dans la structure des palais, des tombeaux, des pyramides, etc. Au III^e^ siècle enfin, après J.-C., sous les Sassanides, l'art céramique atteignit un haut degré de perfection. Des régions très différentes, telles que l'ancien Mexique, offrent des ruines, enceintes de villes, temples et palais, débris de poteries, etc., dans lesquelles on retrouve une partie des procédés et des applications rencontrées en Orient, quant à l'emploi de la terre.

Les Grecs, issus d'Hellènes, d'émigrés égyptiens et phéniciens, se servirent de briques crues ou cuites, mais plutôt pour leurs habitations que pour les édifices publics. Quant à l'art du potier, il fut en grand honneur chez ce peuple. Les vases fabriqués, jarres et amphores, étaient, à l'origine, recouverts d'ornements géométriques et furent, plus tard, enrichis de fleurs, d'animaux réels ou fantastiques, de figures humaines. Les couleurs associées le plus fréquemment dans la décoration de ces vases étaient le rouge terre cuite, le noir et le brun. Des ateliers grecs sortirent aussi une quantité prodigieuse de charmantes statuettes.

Le peuple romain construisit d'abord en briques crues, puis en briques cuites. Celles-ci, de forme carrée ou triangulaire et d'une faible épaisseur, étaient employées, dans les murs en petits moellons, en assises triples ou quadruples, formant de véritables chaînes horizontales. La terre cuite était encore employée par les Romains pour toutes sortes d'ouvrages : cintres de baies, arcs de décharge, ossature des voûtes, conduits de fumée dans les thermes, sarcophages, bas-reliefs, statues, couvertures, etc. Quant aux vases, ce peuple apprit surtout des Grecs à les fabriquer, aussi bien les amphores et les urnes funéraires que les vases ornés connus sous la désignation de *vases étrusques*.

Pendant la période dite *byzantine*, la brique est l'élément principal de l'arc, de la voûte, de la coupole et du pendentif; elle est tantôt employée en revêtement, tantôt dans le corps des murs; elle sert aussi à la décoration, à l'aide de combinaisons diverses de poses et de saillies. Les couvertures sont en tuiles. Enfin, c'est l'étude des belles mosaïques ornementales de cette époque qui a amené les céramistes modernes à l'emploi de l'or sous couverte, procédé dont ils tirent de si riches effets.

Dans les monuments italiens de style lombard, on trouve des arcatures, des frises, des bandeaux formés de briques posées à plat, de champ ou en dents de scie, etc.; des consoles, des modillons, des culs-de-lampe en terre cuite moulée, etc. En France, à l'époque romane, l'usage de la construction en briques est surtout répandu dans le midi; les couvertures sont en tuiles; les carrelages et revêtements en briques de couleur, mates ou vernissées, sont fréquents.

Il en est de même pendant la période ogivale. Dans les régions françaises du centre, la brique sert particulièrement au remplissage des pans de bois, où elle se prête à d'heureuses combinaisons de pose et de couleur. La tuile est toujours employée pour les couvertures. On fait un emploi très fréquent de carreaux émaillés de diverses couleurs, juxtaposés en mosaïques, décorés par incrustations de terres à tons variés et même ornés de dessins en relief. En Italie, la terre cuite se présente sous la forme de moulures, modillons, consoles, ornements divers. En Angleterre, en Allemagne, en Belgique, on l'emploie surtout à l'état de briques.

Dans les édifices appartenant à l'art arabe, on trouve encore la terre cuite utilisée comme l'un des éléments principaux de la construction et de la décoration. Mais ce qui donne à cet art un caractère tout particulier, c'est l'emploi, si fréquent, des plaques et des carreaux émaillés de diverses couleurs, parmi lesquels le bleu domine, d'où le nom d'*azulejos* (*azul*, bleu) donné aux faïences arabes. Il faut encore citer les vases, les coupes, les plats fabriqués par ces peuples, et qui se distinguent tant par l'élégance des formes que par les reflets métalliques des émaux qui les décorent.

Les constructions italiennes de la Renaissance nous montrent la terre cuite employée en briques dans la construction des murs, des voûtes, des coupoles, en pièces moulées pour la décoration, en carreaux pour le revêtement des planchers. Mais ce qui caractérise surtout la Renaissance italienne, au point de vue de la céramique, ce sont les faïences de Luca della Robbia, connues sous le nom de *majoliques* et appliquées à l'ornementation architecturale. Dans les édifices appartenant à la Renaissance française, on retrouve la brique combinée avec la pierre, la terre cuite émaillée également employée à la décoration extérieure et intérieure. La poterie entre dans une voie toute nouvelle sous l'impulsion des travaux de Palissy.

Arrivant à l'époque moderne, le conférencier constate que si, à partir de la Renaissance la terre cuite en France est utilisée comme précédemment, jusque dans les constructions des règnes de Henri IV et de Louis XIII, elle l'est moins sous Louis XIV et disparaît presque au XVIII^e^ siècle. Par contre, l'industrie des poteries émaillées, des faïences et même des porcelaines tendres et dures se développe de plus en plus, non seulement en France, mais encore à l'étranger.

« Il faut enfin, dit en terminant M. Deslignières, signaler la

tendance actuelle au retour à la polychromie pour les façades de nos édifices, tendance d'un bon augure, puisque, aux grandes époques, la couleur, signe caractérisque de la force et de la vie, a toujours été un précieux auxiliaire de l'architecture. »

Cette savante étude sur la Céramique, ici résumée très succinctement, et qui a occupé la première moitié de la séance, est suivie de la Conférence faite par M. Coquet, architecte à Lyon, sous ce titre : *A travers l'Espagne.*

A travers l'Espagne.

Pour étudier les monuments d'une contrée, comme le fait remarquer tout d'abord M. Coquet, il faut connaître non seulement l'histoire de cette contrée, la généalogie en quelque sorte de ses monuments, mais encore les matériaux avec lesquels ils ont été construits, le sol sur lequel ils sont édifiés, en un mot, la géologie de ce sol.

Sillonnée de montagnes, la péninsule ibérique comprend néanmoins, dans ses lignes principales, trois grandes divisions, trois gradins qui, du nord au sud, s'abaissent régulièrement des Pyrénées à la mer. Sur le premier gradin, correspondant au bassin du Douro, l'on rencontre de nombreuses cités historiques : Oviédo, Léon, Burgos, Valladolid, Zamora, Salamanca, Ségovie, Avilar; puis, à l'est, Saragosse, Tarragone, Barcelone. Le deuxième gradin correspond au bassin du Tage et n'offre que trois grandes cités : l'antique Mérida, Madrid et Tolède. Le troisième et dernier gradin nous conduit sur les bords du Guadalquivir, dans les plaines fertiles de la campagne de Séville. C'est dans cette région privilégiée, à Cordoue, à Grenade et à Cadix, que l'on retrouve les merveilleux édifices de la domination arabe.

Faut-il attribuer aux Celtibères, peuple pasteur et nomade, quelques rares constructions d'aspect primitif : gros blocs placés en équilibre, amas de pierres réunies à l'extrémité d'un promontoire? Cette origine est douteuse. On peut seulement fixer au XI^e^ siècle avant J.-C. l'arrivée des premiers navigateurs phéniciens, qui fondèrent Gadès, aujourd'hui Cadix, sans toutefois s'aventurer loin des côtes de la péninsule.

Deux siècles plus tard, les Grecs élèvent, à leur tour, au nord de la côte orientale, la ville de Denia, célèbre par son temple de Diane, Sagonte et Rhodas, aujourd'hui Rosas, en Catalogne. Puis les Phocéens bâtissent Emporion, au pied des Pyrénées. Après eux, les Carthaginois fondent Barcelone et Carthagène et s'emparent de Sagonte. De la civilisation grecque il n'est rien resté, et c'est à peine si l'on retrouve quelques traces de la domination carthaginoise dans les substructions des anciennes murailles de Barcelone et dans celles des Tours Vermeilles à Grenade. Les Romains ont substitué partout leurs monuments à ceux des Grecs et détruit jusqu'aux derniers vestiges des villes carthaginoises.

La conquête romaine inaugure pour l'Espagne une ère de prospérité inconnue jusqu'alors. Partout surgissent des cités populeuses ; de grandes voies de communication sont tracées pour relier les provinces; de magnifiques acqueducs sont construits, les uns, comme à Séville et à Ségovie, servant encore à l'alimention des habitants; d'autres, à Tarragone et à Merida, excitant notre étonnement par leurs ruines gigantesques; sur les rivières sont jetés des ponts qui ont défié les injures du temps, comme celui de Salamanca, restauré par Trajan et celui d'Alcantara, célèbre entre tous. On voit encore, à Tarragone, les murailles d'un palais d'Auguste; à Sagonte, aujourd'hui Murviedo, les restes de son magnifique amphithéâtre taillé dans le roc; à Italica, un autre amphithéâtre pouvant contenir 25,000 spectateurs. Enfin, des temples nombreux, des thermes, des arcs de triomphe, des tombeaux se retrouvent actuellement dans toutes les parties de l'Espagne, à Barcelone, à Saragosse, à Cacerès et surtout dans l'ancienne capitale de la Lusitanie, à Merida.

A l'invasion des Barbares, Alains, Suèves, Vandales, qui accumula les ruines sur son passage, succéda l'établissement définitif des Goths. Ces peuples nous ont surtout laissé des ouvrages militaires et de nombreuses églises, telles que la basilique de Sainte-Léocadie, à Tolède, dans lesquelles on retrouve le style romano-byzantin dégénéré qui caractérise cette époque.

Viennent ensuite, en l'année 711, la domination des Arabes et, bientôt après, les manifestations éclatantes de leur génie architectural. La célèbre mosquée de Cordoue, la *Djemma*, date de 786. Cette même ville, sous les Kalifes, renfermait, dans son enceinte, 800 écoles, 600 mosquées et 50 hôpitaux. L'*Azhora, palais des fleurs*, dans la campagne de Cordoue, était une résidence d'une richesse incomparable, célébrée par les poètes contemporains. A la chute du Kalifat de Cordoue correspond la marche en avant des catholiques. En 1085, Alphonse VI, roi de Castille, s'empare de Tolède. Pour arrêter ses progrès, les Arabes appellent d'Afrique les Almoravides, puis les Almohades. C'est à ces derniers que Séville a dû la mosquée que remplace aujourd'hui la cathédrale; la fameuse tour Giralda, surélevée depuis par Charles Quint et haute de 86 mètres; l'Alcazar dans ses parties les plus anciennes et les plus remarquables. Réfugiés dans le royaume de Grenade, après l'entrée de Ferdinand III de Castille à Cordoue et à Séville, les Maures y font régner, pendant deux siècles encore, la plus brillante des civilisations. A cette époque appartiennent le Generalife et le merveilleux Alhambra.

Avec la prise de Grenade, en 1492, commence une phase nouvelle dans l'histoire monumentale de l'Espagne. Les rois catholiques, enrichis par leurs victoires et par les trésors de l'Amérique, récemment découverte, couvrent le sol de l'Espagne de monuments remarquables, que le conférencier se borne à énumérer, en suivant, autant que possible, leur ordre chronologique.

C'est à Oviédo que se rencontrent les temples chrétiens les plus anciens. A Léon, la basilique de San Isidoro présente déjà plus d'ampleur et un style plus complet. Burgos nous offre sa remarquable cathédrale, le fameux rétable de l'église San Nicolas et le bel arc Renaissance de Santa Maria. A Valladolid, le portail et le cloître de San Gregorio et la façade de l'église San Pablo sont des spécimens caractéristiques de l'architecture espagnole du XV^e^ siècle. Zamora possède encore ses antiques murailles. L'enceinte, en granit, d'Avila englobe l'abside de la cathédrale, qui est elle-même fortifiée. Salamanca est une des villes les plus intéressantes de l'Espagne avec sa vieille cathédrale romano-byzantine du XI^e^ siècle; avec son université du XII^e^, considérablement augmentée et embellie par Ferdinand et Isabelle, au XV^e^ siècle; avec sa tour de Clavero, son portail de San Esteban, son palais de Monterey, ses curieuses constructions de la Renaissance appelées la *Casa de las Conchas* et la *Casa de las Muertes*, et enfin, son plus beau joyau, la nouvelle cathédrale, basilique merveilleuse de la fin du XV^e^ siècle, qui montre ses nefs grandioses et son magnifique portail de la Nativité.

Le conférencier nous conduit ensuite à Tolède; il nous fait contempler, dans la cathédrale, la riche profusion de sculptures qui la décorent et les admirables stalles qu'elle renferme, œuvres d'un élève de Michel-Ange, le célèbre Berruguète et de son émule Philippe de Bourgogne. Dans cette même ville, l'abbaye de San Juan de los Reyes est la manifestation la plus gracieuse de la dernière période de l'architecture ogivale. L'hôpital de Santa-Cruz offre, au contraire, un des plus beaux exemples de cette renaissance espagnole, si complète dans son abondante ornementation. A côté de ces monuments de l'art chrétien, Tolède présente de nombreux vestiges romains et des restes précieux de l'architecture arabe, notamment la *Puerta del Sol*.

Grenade possède les magnifiques tombeaux de Ferdinand et d'Isabelle, dans la belle cathédrale élevée par leurs soins. Celle de Séville est un immense édifice composé de cinq nefs et de chapelles comme les cathédrales de Burgos et de Tolède. Il faut rappeler ici les noms de deux autres grands sculpteurs : Montanez, à Séville, Alonso Cano, à Grenade, qui ont, avec Murillo et d'autres artistes, contribué puissamment à l'ornementation des grandes basiliques de l'Andalousie.

Philippe II, ayant abandonné Tolède et fondé Madrid dont il fit sa capitale, éleva l'immense couvent de l'Escurial, aujourd'hui

désert. La décadence accompagna l'Inquisition et s'accentua rapidement avec l'émigration qui en fut la suite. Ce n'est que sous Philippe V, et particulièrement sous Charles III, que l'on vit apparaître une certaine renaissance des arts. Le premier construisit, sur le modèle de Versailles, le Palais royal de Madrid, les résidences de la Granja et d'Aranjuez. On doit au second la belle place de la Constitution, tout entourée de portiques, l'Ayuntamiento de Salamanque et le superbe palais de San Telmo, à Séville, qui contient l'ancien alcazar des Almohades et qui borde ses magnifiques jardins.

Et maintenant, si l'on veut retrouver l'Espagne moderne, il faut aller à Barcelone, dans cette ville industrieuse et commerçante qui sera bientôt la cité la plus importante de la péninsule. Il faut voir les élégants *patios* de Séville et leurs portiques de marbre; la ville riante et coquette de San Sebastian. Puis, franchissant toute l'Espagne, il faudra revenir sur cette antique terre de Tharsis, où se trouvait le temple d'Hercule. « Et là, dit en « terminant le conférencier, par un étrange retour des choses, « par le plus singulier des contrastes, nous contemplerons la « ville moderne de Cadix, reconstruite sur l'emplacement de l'an- « cienne Gadès fondée par les Phéniciens il y a trois mille ans. « Et nous admirerons ses rues étroites, rectilignes, où les mai- « sons gagnent en hauteur la place qu'elles ne peuvent occuper « en étendue; ses façades, ses *miradores* aux mille couleurs, ses « terrasses qui reçoivent l'eau des citernes et les innombrables « belvédères qui les surmontent et qui donnent à la blanche Ca- « dix, resserrée sur un sombre rocher, au milieu de l'Océan, « l'aspect le plus pittoresque et le plus étrange. »

Cette conférence, qui fut très développée et qui a dû coûter de grandes recherches à son auteur, fut très accueillie par l'auditoire.

MERCREDI

Visite des Abattoirs de la Villette.

Vers neuf heures du matin, les membres du Congrès ont visité les Abattoirs de la Villette, cette vaste agglomération de bâtiments intéressante à tant de titres et qui peut servir de modèle, sur des proportions réduites, aux installations de ce genre dans des villes de moindre importance que la capitale de la France.

Dès 1855, on avait reconnu l'inconvénient des marchés multiples établis, pour l'approvisionnement des boucheries de Paris, à Poissy, à Sceaux, à La Chapelle, aux Bernardins et à la Halle aux Veaux. Dix ans après, le 20 janvier 1865, une compagnie obtenait la concession d'un marché unique et de nouveaux abattoirs destinés à remplacer ceux qui existaient déjà à Montmartre, au Roule, à Ménilmontant, à Belleville, aux Batignolles, à La Villette, à Grenelle et sur le boulevard de l'Hôpital.

Cet établissement, qui comprend deux parties bien distinctes, le marché aux bestiaux et les abattoirs proprement dits, a été construit par Louis Janvier, sur les plans de V. Baltard. Il est situé entre le canal Saint-Denis, la route de Flandre, la rue d'Allemagne et les fortifications. Il est desservi par le chemin de fer de l'Est, et un embranchement du chemin de fer de ceinture le relie à toutes les grandes gares. Le marché et les abattoirs sont séparés entre eux par le canal de l'Ourcq, qui y croise le canal Saint-Denis. Le plan, très irrégulier, mesure environ 1 kilomètre dans sa plus grande étendue et 450 mètres dans sa région moyenne; la superficie totale est donc de 45 hectares environ. On conçoit aisément que la visite ait été longue et qu'il nous serait impossible de décrire ici, même sommairement, les nombreux bâtiments et services qui en ont fait l'objet. Nous resterons dans les généralités.

Les *abattoirs* proprement dits ont leur entrée principale sur la route de Flandre. Sur cette entrée se trouvent les bâtiments de l'administration et de l'octroi, et dans la cour, à droite et à gauche, deux grands échaudoirs en forme de croix grecque. Tous les autres échaudoirs, au nombre de 123 et pouvant servir à 1,200 bouchers, sont disposés, en deux vastes groupes, autour de cours barlongues désignées par des lettres de l'alphabet et séparées par des rues que sillonnent des rails de chemins de fer se croisant sur des plaques tournantes. Entre ces deux groupes de cours, un espace triangulaire a permis l'établissement des bureaux du chemin de fer de ceinture. A gauche du premier groupe se trouvent le brûloir et le fondoir. Sous le sol a été disposé un vaste système d'égouts pour l'évacuation des eaux de lavage.

Le *marché aux bestiaux* a son entrée principale rue d'Allemagne pour le bétail venant à pied. A cette entrée fait suite une vaste cour qui précède la façade principale du marché, et à gauche de laquelle se trouve un parc de comptage. Au milieu de la cour s'élève l'ancienne fontaine du Château-d'Eau, à triple cuvette, et dont le bassin circulaire est partagé en quatre parties par huit lions accouplés qui lancent des jets d'eau.

La façade du marché, qui est formé de trois pavillons construits en 1879, comprend : la partie antérieure du pavillon du milieu, à gauche les bâtiments de la surveillance municipale, à droite la régie. Derrière ces constructions sont deux abreuvoirs qui les séparent des bâtiments latéraux.

Les trois pavillons sont très intéressants. Ce sont des halles en fer, très spacieuses et bien aérées. Le pavillon du milieu, de même largeur, mais plus long que les deux autres, mesure 285 mètres de longueur sur 85 mètres de largeur; il est réservé aux bœufs et peut en contenir 4,600. Les deux autres ont seulement 188 mètres de longueur; néanmoins ils peuvent abriter, celui de gauche 22,000 moutons, et celui de droite plus de 7,000 porcs et de 4,000 veaux. Un parc de comptage sépare ce dernier pavillon d'un embranchement secondaire de la voie ferrée qui conduit à l'abattoir. Entre les pavillons et le canal de l'Ourcq se trouvent des écuries de séjour pourvues d'abreuvoirs.

Deux passerelles jetées sur le canal de l'Ourcq font communiquer le marché aux bestiaux avec les abattoirs. Un troisième pont, près des fortifications, sert de passage au chemin de fer. Ce dernier pont se compose d'un tablier métallique dont le poids atteint plus de 30,000 kilog. et qu'on peut soulever presque instantanément, lorsque le service de la navigation l'exige, à l'aide d'un ingénieux appareil hydraulique faisant contrepoids. Le pont reprend, par le même moyen, sa position normale, lorsque des trains se présentent pour traverser le canal.

Telles sont les dispositions générales de cet important établissement; la place nous manque pour entrer dans le détail des dispositions particulières aux divers services et qui ont vivement intéressé les membres du Congrès.

Le premier Temple de Jérusalem

fut le sujet de la Conférence réservée pour l'après-midi.

Au début de la séance, la parole est donnée à M. Perrot, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, directeur de l'École normale supérieure, qui a fait, avec la collaboration de M. Chipiez, architecte, un essai de restauration du premier temple de Jérusalem. M. Perrot développe les considérations historiques qui ont présidé à la restitution entreprise par M. Chipiez et cède ensuite la parole à son collaborateur, pour l'exposé technique de cette curieuse étude. Comme la *Revue* a commencé dans ce numéro la publication complète de cet essai de restitution, nous ne résumerons pas les conférences, moins développées de MM. Perrot et Chipiez, d'ailleurs très applaudies par l'auditoire.

Le Congrès des Sociétés savantes.

Le Congrès, qui venait d'entendre MM. Perrot et Chipiez dans une des salles de cours de l'École des Beaux-Arts, s'est transporté ensuite dans l'Hémycicle, où M. Charles Lucas avait à présenter le compte-rendu de la 23e Réunion des Sociétés savantes tenue à la Sorbonne au mois d'avril dernier. Appartenant au petit nombre des architectes parisiens qui suivent assidûment ces réunions

depuis leur origine, M. Ch. Lucas n'a pas manqué d'indiquer les progrès accomplis grâce au libéralisme des derniers ministres de l'Instruction publique, en même temps que le fâcheux ostracisme (que rien ne justifie) qui ferme encore aux Sociétés parisiennes la section des Beaux-Arts, celle-ci réunie, il est vrai, sous les auspices d'un Comité spécial des Sociétés des Beaux-Arts des départements, lequel relève directement des bureaux de la Direction des Beaux-Arts.

Suivant M. Ch. Lucas et malgré le vif intérêt présenté par plusieurs questions soulevées dans les sections d'Histoire et d'Archéologie, c'est surtout la section des Sciences économiques et sociales qui doit aujourd'hui fixer et retenir l'attention des architectes, ceux-ci étant des mieux préparés à traiter les questions relatives *à la propriété, aux constructions économiques à élever pour les ouvriers* et *à la condition de ces derniers*, ainsi que certaines données générales d'enseignement, soit artistique, soit professionnel.

M. Ch. Lucas a terminé en rappelant que le ministère, sur la proposition de la Société centrale des Architectes, a inscrit au programme de la 24e réunion, qui se tiendra en 1886, les deux questions suivantes :

1° Archéologie. — *Des églises rondes existant encore en France;*

2° Sciences économiques et sociales. — *Dans quelles données les éléments de l'Architecture peuvent-ils être introduits dans l'enseignement en général ?*

Et il a insisté auprès de ses confrères du Congrès pour leur demander de vouloir bien adresser à la Société centrale des Architectes les résultats de leurs recherches sur ces deux intéressantes questions.

D'après l'ordre du jour, on devait ici entendre les rapports des Commissions nommées le lundi; mais cette lecture fut remise au vendredi.

(*La suite prochainement.*)

HYGIÈNE PRATIQUE

La question des fosses d'aisances a été souvent posée sans recevoir de solution pouvant répondre à l'hygiène publique.

Tous les systèmes proposés jusqu'à ce jour n'ont eu pour résultat que de nécessiter des dépenses pour les propriétaires, de l'ennui et de la mauvaise odeur pour les locataires; tout cela, sans améliorer l'état sanitaire général et en faisant perdre à l'agriculture une forte partie des produits naturels qu'elle était en droit d'attendre d'une grande ville dont la consommation est représentée par deux millions d'habitants et dont le rendement devient presque nul.

Permettez-moi de vous parler d'un moyen qui a été employé en Angleterre sur une petite échelle et qui serait, je crois, applicable en grand. Je veux parler de remplacer l'eau du système diviseur, ou du tout à l'égout (1) et du système de trop-plein par l'emploi du sable maigre, fin, léger, absolument improductif qui, placé dans des réservoirs et passant sur une claie, se mélangerait aux matières à chaque abaissement de la valve. Ce sable tomberait dans les fosses fixes étanches actuellement en usage et y formerait un terreau qui, absorbant les gaz résultant de la décomposition des matières, pourrait s'extraire à sec, à la pelle et se vendre aux campagnes comme engrais.

N'est-il pas tout à fait contraire à la raison de laisser en contact des matières putrescibles en présence de liquides qui activent leur décomposition et augmentent le dégagement des gaz, alors que par l'effet inverse, c'est-à-dire par la dessiccation de ces matières obtenue par la présence du sable, les gaz se trouvent absorbés presque complètement au profit du sable auquel on donnerait ainsi une fertilité qui lui était inconnue.

Au point de vue de l'hygiène, on éviterait les maladies épidémiques, dont les émanations de fosses d'aisances se font le véhicule, on n'aurait plus à redouter les odeurs épouvantables de nos égouts à certains moments de l'année, on n'empoisonnerait point les eaux de la Seine ni la banlieue de Paris par des dépotoirs, et de plus on ne ferait pas subir à la culture une perte qui lui est préjudiciable.

Ne semble-t-il pas que nous prenions à tâche de laisser dépérir le sol de la France, tandis que nos voisins, par des moyens mécaniques intelligents, savent améliorer leur fonds et se créer ainsi une richesse nouvelle? Il est donc à souhaiter que de sérieux essais soient tentés dans le but d'expérimenter ce très simple système de vidange.

Léon Labrouste,
architecte du gouvernement.

(1) Le système du tout à l'égout, employé à Londres depuis longtemps, a été abandonné par suite de l'infection de la Tamise.

Le procédé de vidange indiqué par M. Labrouste, connu en France, a été appliqué à Paris, notamment à l'École militaire, sous le nom de *procédé Goux-Thuasne*. Il a été l'objet d'un examen de la part de la 3e sous-commission d'assainissement de la ville de Paris (1882-1883) et d'un rapport de M. Vallin, qui avait déjà expérimenté ce système au Val-de-Grâce.

Voici en quels termes s'exprime M. le Dr Vallin :

« Les propriétés absorbantes et désinfectantes des matières pulvérulentes sont connues depuis longtemps. Ce système est très répandu en Angleterre, dans l'Inde, en Belgique, en Hollande, où les cendres des foyers remplacent l'eau projetée sur les déjections humaines dans les fosses fixes ou mobiles. Ce qu'il y a d'original et de nouveau dans l'appareil Goux-Thuasne, c'est la disposition de la garniture absorbante à la partie périphérique et interne des tonneaux ou récipients; on circonscrit ainsi, au centre de l'appareil, une cavité où tombent les déjections; les liquides sont absorbés, les gaz retenus; il n'y a pas d'odeur appréciable. Au bout d'un ou deux jours, suivant le nombre des visiteurs, on recouvre la surface des matières de quelques poignées de poussière; on ferme hermétiquement le tonneau, on le roule, on mélange ainsi son contenu, et celui-ci peut être vidé sans que les parois soient souillées. Le mélange est et reste inodore pendant plusieurs semaines, pourvu que le compost soit abrité de la pluie sous un hangar bien ventilé; il se transforme spontanément en humus, qui constitue un engrais fertile; rien n'est perdu pour l'agriculture. La société qui a pris le nom de « Société des vidanges militaires, » a installé ses appareils dans les camps autour de Paris, dans un grand nombre de casernes, sur plusieurs points des quais

et des marchés de Paris. La 3e sous-commission a constaté que l'odeur est à peu près nulle ; la vidange se fait rapidement, discrètement, sans gêne et sans insalubrité.

« Les avantages sont donc réels ; mais ce système ne peut être généralisé dans une grande ville comme Paris. Si l'on songe à la quantité de matières absorbantes nécessaires pour retenir ou absorber les déjections liquides ou solides de deux millions d'habitants, on voit que les difficultés de manutention, de circulation, seraient intolérables pour une ville comme Paris. L'installation n'est faite que dans des édicules isolés ou dans des maisons qui n'ont qu'un rez-de-chaussée; elle est difficile dans les maisons à plusieurs étages. Enfin, la projection imprudente d'eau dans le cabinet détruit tout le bénéfice de cette méthode de désinfection par la voie sèche. On ne peut donc songer à appliquer ce système à toute la ville de Paris ; mais il peut rendre de grands services dans les cas et les localités où les autres systèmes sont impraticables faute de pente d'eau ou d'égout. »

Nous ajouterons, afin de préciser les difficultés de construction qui résulteraient de l'adoption générale de ce système dans Paris, que le volume de mélange atteint 120 litres par jour pour 50 adultes, ce qui donnerait pour Paris environ 4,800 mètres cubes, pesant 9,000 tonnes, soit trois fois plus que les matières actuellement portées des fosses fixes aux dépotoirs, et dont le transport à travers les rues soulève de si légitimes réclamations.

Enfin, pour nous, la condamnation sans réplique du système, comme application en grand, est dans l'exclusion absolue de l'eau, qui nous paraît incompatible avec l'hygiène d'une agglomération humaine.

Nous terminerons par une importante rectification : M. Labrouste a été inexactement informé en ce qui concerne l'application du tout à l'égout à Londres. Ce système est à peu près exclusivement employé à Londres, comme dans un très grand nombre de villes anglaises, et ne fait que s'étendre chaque année davantage. Mais ce qui n'a pas réussi à Londres, c'est le procédé adopté pour se débarrasser du *servage;* faute d'avoir recours aux irrigations, comme l'a fait la ville de Paris à Gennevilliers, on s'est jeté dans des difficultés inextricables et on n'a guère amélioré l'état infect et dangereux de la Tamise.

A. Bazaine.

Paris, 27 août 1885.

LIVRES REÇUS

TROIS LIVRES ANGLAIS

QUI DEVRAIENT ÊTRE FRANÇAIS

(Suite. — Voy. *col.* 93.)

2° A visit to the Domed churches of Charente, France (*Une visite aux églises à dôme, de la Charente, en France*).

Tel est le titre du très beau volume publié, il y a quelque temps déjà, par l' « Association architecturale » de Londres, comme un hommage à la mémoire d'Edmund Sharpe. Comment et à quelle occasion est née l'idée de cet hommage à un confrère décédé? Pour comprendre cela, il faut être renseigné sur ce qu'a été et ce qu'a fait Edmund Sharpe. Commençons donc par là.

Edmund Sharpe est né en 1809. Il se distingua d'abord par ses succès à l'Université de Cambridge, où il profita des enseignement de Whewel, savant éminent. Plus tard, quand il fut sorti de l'Université, il devint l'élève de Pickman, une des anciennes célébrités de l'école gothique anglaise.

En 1836, Sharpe se livrait à la pratique de l'architecture, et en quinze années il construisit une quarantaine d'églises. Élu maire de Lancastre en 1848, il s'employa activement à doter cette ville d'une canalisation complète qui permit de l'alimenter d'une eau, amenée de loin, et renommée pour sa pureté.

Sharpe s'est également occupé du tracé et de la construction de chemins de fer, non seulement en Angleterre, mais aussi en France (ligne de Perpignan à Prades), où il acquit également des mines de fer et autres propriétés. Il fit des tramways à Genève et créa des hauts fourneaux à Lancastre. Ces derniers étaient encore exploités par lui au moment de sa mort. Sharpe était donc, à la fois, ingénieur, architecte et archéologue; c'est-à-dire qu'il était simplement un architecte complet.

Sharpe a publié de nombreux ouvrages sur l'architecture du moyen âge, qu'il avait étudiée en France et en Italie aussi bien qu'en Angleterre ; mais son goût personnel était en faveur du style roman. Il eut des élèves, dont il fut l'ami, aussi bien que le professeur. Il devint membre actif de plusieurs sociétés artistiques et contribua, de son crayon et de sa plume, à leurs publications. En 1848, il fut reçu membre de l' « Institut des architectes britanniques », et, en 1875, il fut honoré de la médaille royale d'or que cet Institut décerne. Il comptait déjà soixante ans, lorsqu'il devint membre de l' « Association architecturale » de Londres. Ce fut lui qui proposa à l' « Association » et fit adopter par elle l'idée, riche en conséquences heureuses, de faire en groupe des excursions en vue d'études architecturales.

Sharpe est mort à Milan, en mai 1877, sur son champ de bataille, on peut le dire, car il s'était rendu en Italie, avec quelques auxiliaires, pour terminer la moisson de documents et de dessins nécessaires à l'achèvement d'un ouvrage important qu'il se disposait à publier.

Edmund Sharpe a beaucoup voyagé dans les pays où l'art roman et l'art gothique ont fleuri ; il a beaucoup construit et beaucoup écrit. Je regrette de ne pas connaître, afin d'en parler ici, ses « Parallèles d'architecture » (*Architectural Parallels*), celui de ses livres qui semble avoir eu le plus de succès auprès de nos confrères anglais, et qui date déjà de 1847 ; ce livre s'occupe spécialement de l'architecture du moyen âge. La partie théorique de l'architecture, du moyen âge particulièrement, semble avoir offert un grand attrait à cet esprit cultivé, savant et cependant essentiellement pratique.

Nous avons déjà vu que Sharpe fut le promoteur, à l' « Association architecturale » de Londres, d'excursions faites en groupe, au point de vue spécial de l'étude de l'architecture. La *première* de ces excursions eut pour but de visiter les monuments de Lincoln, Sleaford et Spalding.

Le programme des visites et recherches à faire pendant cette excursion, fut rédigé avec une parfaite connaissance des lieux, et aucun soin ne fut négligé pour assurer à tous le confort et l'emploi utile du temps : des voitures spéciales dans les trains des chemins de fer furent retenues, et aussi des voitures routières pour les endroits écartés ; le choix des hôtels fut arrêté, les prix fixés, tout fut prévu, calculé et bien compris.

C'est que Sharpe — et nous recommandons cet exemple aux guides futurs d'expéditions analogues — avait commencé par faire l'excursion lui-même, pour en assurer le succès définitif. Avant de livrer au public le récit et les résultats de ce voyage collectif, il la refit encore une fois, afin de corriger et compléter son travail. Activité intelligente et pratique, conscience, science, et, ajoutons-le, une obligeance inépuisable pour ses confrères, pour les jeunes surtout, il y avait là, assurément, toutes les conditions réunies d'un succès certain.

Cette *première* excursion en groupe (1870) fut suivie d'une *seconde* en 1871 (Ely, Lynn et Boston), d'une *troisième* en 1872 (Stamford, Oundle, Wellinbourough et Northampton) et d'une *quatrième* en 1873 (Grantham, Nervork, Southwell, Ashbourne et

Lichfield). Puis, en 1874, franchissant la Manche, les architectes excursionnistes anglais visitèrent la France, prenant naturellement Paris pour leur centre de mouvement, et rayonnant de là jusqu'a Soissons, Laon, Reims et Chartres. Telle fut la *cinquième* excursion de l' « Association architecturale » de Londres.

La *sixième* et dernière excursion, faite sous la conduite d'Edmund Sharpe — j'ignore s'il s'en est fait d'autres depuis que cet esprit *originateur* a disparu — eut également la France pour théâtre. Elle se fit à une plus grande distance de Londres et dura plus longtemps qu'aucun des cinq voyages précédents : nos confrères anglais visitèrent tout le département de la Charente, surtout Angoulême, Chalais et Cognac.

Le beau volume sous nos yeux, traitant des églises à dôme de la Charente, est le fruit de la *sixième* des intéressantes excursions architecturales conduites par Edmund Sharpe, et l'on comprend qu'il ait été dédié à la mémoire de cet homme éclairé et dévoué. Il se compose de soixante *planches* in-4° exécutées en photo-lithographie, précédées d'une *Biographie de E. Sharpe* (qui nous a servi dans cette rédaction) et d'une *Liste de ses écrits*, nombreux et instructifs; puis se présente le *Résumé d'une conférence* de Edmund Sharpe sur *l'Origine et le caractère général des dômes*, que suit un *Récit de l'excursion* faite par l' « Association architecturale », sous sa direction, et que termine une *Description des planches publiées*.

Le volume est enrichi d'un portrait photographique de Edmund Sharpe, et une carte in-4° du département de la Charente vient en aide à la mémoire du lecteur qui accompagne, en pensée d'après le *Récit*, l'excursion de nos confrères anglais (1).

Pour la rédaction de ce volume, les auteurs semblent avoir consulté tout ce que la littérature architecturale pouvait leur offrir d'utile à l'accomplissement de leur but, et ils citent, comme des sources où l'on peut puiser utilement : « L'architecture byzantine en France » (1851), de mon vieux camarade défunt Félix Verneilh; puis, la « Statistique monumentale (1844), de l'abbé Michon; ensuite, « Recherches sur l'origine et la succession des styles roman et gothique » (1850), en anglais, de Thomas Inkersly; ensuite encore, « Études architecturales en France » (1854), par J.-L. Petit, et enfin, « Lectures académiques » (1879), en anglais, de sir Gilbert Scott.

Un fait digne de remarque : ce volume suppose un travail considérable et cependant pas un seul de ceux qui y ont contribué n'y a mis son nom, soit au bas d'une page de texte, soit à l'angle d'une *planche*. C'est une œuvre collective, hommage de toute une association de confrères à la mémoire d'un seul d'entre eux. Tout commentaire serait inutile, serait de trop.

Je fis moi-même inutilement quelques efforts, il y a huit à dix ans, pour former un groupe d'excursionnistes et visiter avec eux les monuments d'Égypte, que j'avais étudiés sur place en 1868-1869. Pour réussir il me manquait, sans doute, les qualités qui ont distingué à un si haut degré E. Sharpe. Mais ce n'est pas là une raison pour se décourager.

A quand donc les excursions par groupe de notre « Société centrale », de notre « Société nationale », ou bien des élèves de notre École des beaux-arts? Le jour qu'on en annoncera une, je suis persuadé que H. White, le secrétaire de l'Institut britannique, ou Phœne Spiers, notre ancien « copain », ou Harvey, et d'autres, encore de nos voisins, qui sont restés et ont étudié chez nous et avec nous, demanderont à se joindre à leurs confrères de France. Nul doute quant à l'accueil amical qui leur serait réservé.

Le compte rendu du troisième livre anglais (*Travels in the foostsleps of Bruce*) fera l'objet d'un troisième article.

CÉSAR DALY.

(1) Les noms de ces excursionnistes pourront intéresser nos lecteurs. Il y en a plusieurs qui sont depuis longtemps sympathiques à des oreilles françaises; mentionnons celui de Phœne Spiers, parce que l'ancien élève de M. Questel s'est fait et a su conserver de nombreux amis parmi nous. Voici la liste des excursionnistes :

W. Talbot Brown; S^t^ Flint Clarkson, *secrétaire honoraire;* Alfred Conder; Thomas Garrat; J. M. Gething; Wallace Gill; Edward G. Hayes, *secrétaire honoraire;* William Henmann; Arthur Hill; C. Humphreys; John Johnson; A. H. Kersey; G. H. Musgrove; Spencer Nottingham; Bowes A. Paice; Francis Cranmer Penrose; John S. Quilter, *président de l'Association d'architecture;* E. Cookworthy Robins; A. R. Scott; Edmund Sharpe, *chef de l'excursion;* R. Phœne Spiers; Emmanuel Tronquois; Sidney Vacher; W. A. Waddington; T. S. Watts; C. Wellard; Georges Wheelhouse; W. J. Wood

SEMAINE DES CONSTRUCTEURS

Nous donnons ci-dessous, classés par ordre de matières, la liste des principaux sujets traités dans les huit derniers numéros parus de la *Semaine*.

— *Technologie.* — Chéneaux; — Persiennes; — Croisées; — Cheminées; — Combles et pans vitrés; — Serres; — Marbres; — Grue roulante.

— *Constructions nouvelles.* — Hôtel à Paris; — Maison à Bruxelles; — Entrée d'une habitation.

— *Jurisprudence.* — Honoraires; — Mitoyenneté; — Expropriation; — Logements insalubres; — Cimetière.

— *Divers.* — Le Musée du Luxembourg; — Le Marché aux fleurs de la Madeleine; — Les Eaux de Londres et d'Amsterdam; — Étude sur la série de la Société centrale; — Le Musée Plantin à Anvers; — La villa Médicis; — Conférences à l'Exposition du Travail; — Tracé théorique des volutes; — La Mosquée de Cordoue; — Lettres de Belgique (Ostende et Blankenberghe, Bruxelles, Louvain).

— 5 grands dessins à l'effet et 74 figures dans le texte.

APPEL A NOS LECTEURS

« Travaillons ensemble. »

Lire LA REVUE D'ARCHITECTURE et la SEMAINE DES CONSTRUCTEURS c'est bien, mais pourquoi ne pas y collaborer également? Ce serait aussi utile que facile.

Lire, n'est-ce pas, en effet, réfléchir et juger, c'est-à-dire critiquer ou approuver? Tout lecteur intelligent et expérimenté juge l'auteur qu'il lit, le corrige, le développe, le complète et en devient ainsi le véritable collaborateur. Malheureusement cette collaboration reste muette. Elle est perdue pour le progrès, pour tout le monde. Le penseur garde pour lui sa pensée.

C'est très regrettable. Nous voudrions qu'il en fût autrement, et que les lecteurs de la REVUE et de la SEMAINE, au lieu de garder pour soi telle critique ou confirmation utile, nous fissent part plus souvent de leurs réflexions, et que leurs rapports avec nous devinssent ainsi plus fréquents et plus directs.

Cette communication entre un journal et ses lecteurs n'est pas une nouveauté chez nous; mais l'usage en est plus général en Amérique, en Angleterre et même ailleurs, qu'en France. Il existe des journaux en anglais rédigés à peu près exclusivement par leurs lecteurs, l'administration du journal ne constituant guère que le lien qui les unit dans une œuvre commune.

Une œuvre commune! Voilà ce que nous voudrions que devînt de plus en plus, pour tous ceux qui s'intéressent à notre art, chacun des journaux, la REVUE et la SEMAINE, que nous publions.

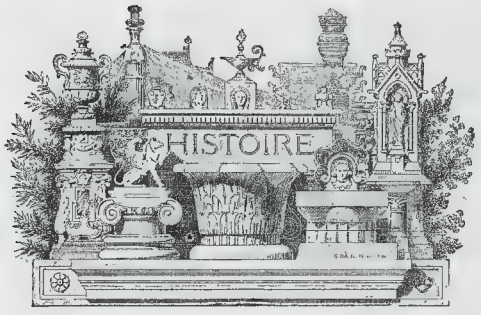
Nous aidons nos lecteurs de toutes nos forces; mais en correspondant plus activement avec nous, nos lecteurs s'aideront les uns les autres.

Conclusion : Travaillons ensemble!

(LA DIRECTION.)

CÉSAR DALY, *directeur, rédacteur en chef.*
MARCEL DALY (*Ing.*), *sous-directeur.*
P. ANDRÉ, *gérant.*

PARIS. — IMP. C. MARPON ET E. FLAMMARION, RUE RACINE, 26.



RESTITUTION DU TEMPLE DE JÉRUSALEM

D'APRÈS ÉZÉCHIEL

Par MM. Ch. Chipiez et G. Perrot

(Suite et fin. — Pl. 34, 35 et 36).

CHAPITRE II

LE TEMPLE D'ÉZÉCHIEL

§ 1er — LE PLAN

Le premier renseignement à tirer du texte d'Ézéchiel, c'est que le temple, à prendre le mot dans le sens le plus étendu, ou, pour mieux dire l'enceinte sacrée, forme un carré qui a 500 coudées de côté (*fig.* 1).

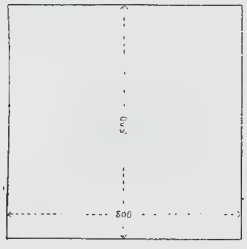


Fig. 1.

Ce chiffre ne nous est pas donné au début de la description; mais on le trouve à la fin, si l'on entend les derniers versets du chapitre XLII, et le verset 2 du chapitre XLV, comme l'ont fait les *Septante* (1). On arrive d'ailleurs au même résultat, comme nous le verrons, en faisant l'addition des chiffres par lesquels sont représentées les dimensions des bâtiments et des cours qui se succèdent en profondeur dans cet enclos. La coudée dont il est question ici est, selon la plupart des commentateurs, la même que la coudée royale égyptienne, dont la longueur est fixée par les métrologistes à $0^m,525$; l'usage de cette mesure avait passé d'Égypte en Phénicie, et de là en Judée. La question n'a d'ailleurs ici qu'une importance très secondaire; la coudée est surtout un module, qui sert à noter les rapports, à rendre sensibles les proportions des différentes parties de cet ensemble.

L'enceinte est limitée par un mur dont l'épaisseur est de 6 coudées (2).

Après le mur, ce qu'indique d'abord le prophète, c'est une porte, celle qui s'ouvre à l'Orient; elle a 25 coudées de large et 50 de long (3). On ne peut songer

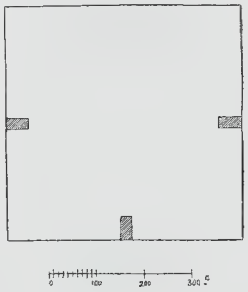


Fig. 2.

à la placer ailleurs que dans l'axe du monument, c'est-à-dire au milieu de la face orientale du carré. En face de cette porte, il y en a une autre, qui regarde la première, front à front : entre les deux, 100 coudées (4). Cette seconde porte a, comme la précédente, 50 coudées de long et 25 de large; elle donne accès dans la cour intérieure qui dessine un carré dont le côté est de 100 coudées. Ensuite vient un nouveau carré de 100 coudées, qui renferme le temple proprement dit et, derrière celui-ci, un dernier carré, toujours de 100 coudées, que nous appellerons l'arrière-cour (5).

Si l'on se place sur l'autre axe, celui qui va du nord au sud, on retrouve aisément les 500 coudées indiquées par la cote générale; le chiffre total que donne le prophète se décompose de la même manière, et, par une simple addition, reconstitue le même total (6).

(1) Ézéchiel, XL, 15-20, XLV, 2. Rouss veut que l'unité de mesure employée dans ces passages soit la perche et non la coudée. Le Temple serait alors au centre d'un vaste carré de 225 hectares, dont il n'occuperait que 625 ares; tout l'espace compris entre les faces du grand et du petit carré serait perdu; il ne servirait qu'à isoler le sanctuaire. Le prophète se préoccupe bien d'obtenir ce résultat; mais il se contente à meilleur marché; il dit expressément qu'autour du carré qui formera le sanctuaire il y aura un espace libre de 50 coudées (XL, 2). Nous ne comprenons pas que Reuss ne se soit pas aperçu de la contradiction qu'il y aurait entre ce passage, tel même qu'il le traduit, et l'interprétation qu'il a donnée des versets cités plus hauts. Ici, une bande de terrain de 50 coudées suffirait, tandis qu'ailleurs cette même bande serait donnée comme ayant 1,250 coudées ! Smend, dans son commentaire sur Ézéchiel, a très bien reconnu que partout où n'est pas indiquée l'unité de mesure, c'est le mot *coudées* qu'il faut sous-entendre.

(2) Ézéchiel, XL, 5.

(3) Ézéchiel, XL, 6-16.

(4) Ézéchiel, XL, 23.

(5) Ézéchiel, XLI, 12-13.

(6) (Ézéchiel, XL, 15) + 100 (XL, 19) + 50 (XL, 33) + 100 (XL, 47) + 100 + XLI, 13).

Après avoir ainsi constaté, par voie d'analyse, que les dimensions partielles, notées au cours de la description, concordent exactement, dans les deux sens, avec la cote générale qui la termine et la résume, il nous reste à disposer, sur l'aire ainsi déterminée, les bâtiments que signale le texte. Il y a d'abord sur les trois faces est, nord et sud, trois portes qui ont toutes 50 coudées de long et 25 de large (*fig.* 2)(7). Entre ces portes règne un dallage qui a partout 50 coudées en profondeur et sur lequel sont des bâtiments à nombreuses subdivisions qui s'adossent au mur d'enceinte(8). Les dimensions de ces bâtiments ne sont pas indiquées.

En face des portes de l'enceinte extérieure, à

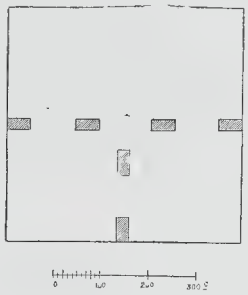


Fig. 3.

100 coudées de distance, sont les trois portes de la cour intérieure, qui ont les mêmes dimensions que les premières, 25 coudées sur 50 (*fig.* 3)(9). Sur la face postérieure de la seconde cour se trouve le temple, qui a 100 coudées de long, et, avec le bâtiment qui l'enveloppe et qui s'y appuie, 50 coudées de large. La longueur de l'édifice sacré, indiquée par une cote d'ensemble(10), peut être également obtenue par le calcul, en additionnant les cotes attribuées aux murs et aux pièces dont se compose cet édifice(11). Quant à la largeur totale du bâtiment, c'est par le calcul qu'on l'obtient. Ézéchiel ne mentionne que la largeur des trois salles qui se succèdent de l'est à l'ouest, largeur qui est de 20 coudées; ici, la mesure est évidemment prise dans œuvre. Que l'on ajoute à ce vide, d'après les données du texte, 6 coudées pour le gros mur qui règne tout autour du sanctuaire, 4 coudées pour la profondeur des chambres qui s'y adossent, 5 coudées pour l'épaisseur du mur où s'ouvrent les portes de ces cellules, que l'on double chacun des facteurs de la somme, et l'on aura les 30 coudées qui sont nécessaires pour arriver à cette dimension totale de 50 coudées, d'où résulte encore ici, entre la largeur et la longueur, ce rapport de 1 à 2 que nous avons déjà rencontré dans d'autres parties du plan(12).

A droite et à gauche du temple, il y a ce que le texte appelle la *place libre*. Ce terme désigne là tout à la fois deux cours latérales, larges de 20 coudées, et deux aires plus étroites, qui n'ont qu'une largeur de 5 coudées. La distinction faite dans le texte tient sans doute à une différence de niveau, à l'existence d'une sorte de passage surélevé qui régnait sur un des côtés de la cour(13). Additionnées avec la largeur du temple, ces 50 coudées donnent encore une somme de 100 coudées, et le temple, avec ses cours, remplit un carré.

Ici, nous devons présenter une observation, que la vue des diagrammes qui précèdent a déjà suggérée peut-être à l'esprit de plus d'un lecteur. Un architecte, en tout cas, n'a pu s'y tromper; dans ces figures, il aura reconnu tous les éléments d'un *plan à treillis;* il aura deviné que le plan, à n'en prendre que les lignes maîtresses et les grandes masses, a été dressé tout d'abord sur un premier treillis dont les divisions avaient 100 coudées de côté. On ne s'en sera pas tenu là; nous avons vu, jusqu'ici, que la longueur des bâtiments principaux, portes et temple, était à leur largeur comme 2 est à 1. Voici comment on aura été conduit à adopter,

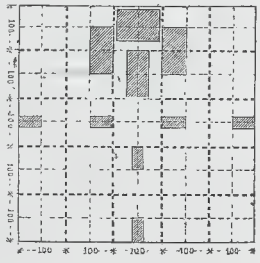


Fig. 4.

en général, comme loi de la proportion, comme module, ce rapport si simple : chacun des deux carrés du tracé primitif aura été divisé, à son tour, en deux carrés de 50 mètres de côté; c'est sur ces nouveaux carrés qu'auront été établies d'autres parties de l'ensemble, constructions et cours grandes ou petites. On obtient ainsi, sur chacune des faces, dix petits carrés de la superficie totale, dans lesquels prennent place et se balancent

(7) XL, 19-27.
(8) XL, 17-18.
(9) XL, 19, 23, 27-29.
(10) XLI, 12.
(11) En partant du seuil, les 6 coudées de l'épaisseur du gros mur + 11 coudées pour la profondeur du vestibule + 6 coudées pour l'épaisseur du mur qui limite à l'ouest ce vestibule + 40 coudées pour la première salle + 2 coudées de mur + 20 coudées pour la seconde salle + 6 coudées pour le gros mur + 4 coudées pour la profondeur des cellules + 5 pour le mur extérieur du bâtiment latéral = 100, XL, 48-49; XLI, 1-15.

(12) XL, 49; XLI, 1-15.
(13) XLI, 10-11.

les divers éléments à disposer dans l'enceinte. C'est une véritable division décimale.

Nous voici donc arrivés à reconnaître qu'Ézéchiel, avant de s'engager dans sa description, a dû avoir sous les yeux un carré, divisé par un treillis, sur lequel, à peu près comme nous venons de le faire, il a posé les masses et dessiné les espaces qui devaient meubler son plan (*fig.* 4). Grâce à ce procédé, les éléments que nous avons signalés jusqu'ici se distribuent d'une manière si simple et si claire, que, dans la plupart des restaurations qui ont été données du temple d'Ézéchiel, les masses principales sont venues en quelque sorte se ranger d'elles-mêmes sur les points où nous les avons mises(14). Il reste à trouver la place et la disposition de bâtiments à propos desquels, au contraire, l'embarras a été grand et les divergences ont été nombreuses : nous voulons parler des dépendances qui s'interposent entre les cours latérales du temple et la grande cour extérieure, puis de l'édifice important qui occupe une portion du dernier carré, dans l'arrière-cour. Soit prolixité, soit excès de brièveté, plusieurs de ces éléments secondaires sont décrits d'une manière très obscure; d'autres sont à peine indiqués; quelques-uns sont sous-entendus. Ce n'est pas tout d'avoir trouvé le principe du treillis; celui-ci ne suffit pas à donner, par une sorte de procédé mécanique, un plan qui réponde aux données du texte et où, en même temps, toutes les parties de l'ensemble soient bien liées et offrent une heureuse pondération. Ce qui le prouve, c'est l'aspect disgracieux que présentent les restitutions essayées jusqu'à ce jour, leurs lacunes et leur pauvreté.

Tirons d'abord au clair ce qui concerne ces dépendances qui, d'après la destination que leur assigne le prophète, sont en relation étroite avec le temple(15). La description qui en est donnée est une des parties les plus embrouillées du texte, une de celles qui ont le plus exercé, et jusqu'ici presque sans résultat, la sagacité des commentateurs; nous la reproduisons dans la traduction de Reuss. Elle y paraîtra encore obscure, malgré l'effort si consciencieux qu'a fait cet érudit pour se rendre un compte exact des choses et pour employer, autant que possible, des termes précis : dans les versions ordinaires, elle est incompréhensible d'un bout à l'autre.

« Puis il m'emmena dans la cour extérieure, dans la direction du nord, et me conduisit dans la salle qui était devant l'arrière-cour, en face de l'édifice, du côté du nord, en face d'une étendue en longueur de 100 coudées, vers le nord, la largeur étant de 50 coudées, en face des 20 coudées de la cour intérieure et en face du dallage de la cour extérieure (galerie contre galerie, en trois étages)(16). Et devant ces salles, vers l'intérieur, il y avait une allée large de 10 coudées, et longue de 100 coudées, les portes regardant le nord. Et les chambres supérieures étaient raccourcies (parce que les galeries empiétaient sur elles) comparativement à celles d'en bas et à celles du milieu de l'édifice; car elles étaient à trois étages et n'avaient point de colonnes pareilles aux colonnes des cours, et pour cette raison elles étaient en retrait sur celles d'en bas et sur celles du milieu, relativement à leur plancher. Et une cloison extérieure, parallèle aux salles, donnait perpendiculairement sur la cour extérieure, devant les salles, dans une longueur de 50 coudées(17). Car la longueur des salles sur la cour extérieure était de 50 coudées, mais elle était de 100 coudées du côté du sanctuaire. Et quant à la porte de ces salles, l'entrée était du côté de

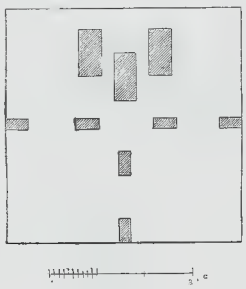


Fig. 5.

l'est, quand on y arrivait de la cour extérieure. Dans le sens de la largeur de l'enceinte de la cour, dans la direction du sud, devant l'arrière-cour, en face de l'édifice, il y avait aussi des salles, ayant une allée devant elles, pareille à celle des salles du nord, en longueur et en largeur, relativement à leurs issues et dimensions. Et comme les portes de celles-ci étaient aussi les portes des salles méridionales, il y avait aussi une entrée au commencement de l'allée, savoir de l'allée en face de la cloison correspondante, vers l'est, quand on y arrivait(18). »

Nous aurons à revenir sur ce passage, quand nous entrerons dans le détail du plan; pour le moment, il suffira d'indiquer quelle place nous assignons au massif qui vient d'être décrit. Voici comment le problème se pose : puisque, d'après le texte, ces salles sont à la fois *devant l'arrière-cour et en face des* 20 *coudées de la cour*

14) Voir le plan de Smend (*Ezechiel erklärt*), à la fin de son commentaire.
15 XLI, 13-14.

16) Reuss regarde les mots qu'il a placés entre parenthèse comme une glose sur ce qui est dit au verset 5, glose mal à propos insérée dans le texte.
17) Comme le remarque Reuss, les 50 coudées représentent la largeur des salles, bien que le texte emploie le mot de longueur.
18) XLII, 1-12.

intérieure, ce n'est ni le côté du carré où est le temple, ni celui du carré de l'arrière-cour qui peut fournir à lui seul les 100 coudées de longueur assignées à ces salles; il faut imputer cette longueur à la fois sur les deux carrés. Un coup d'œil jeté sur notre treillis nous fait comprendre comment nous devons la répartir entre ces deux aires; ces bâtiments auront 50 coudées de façade sur la cour du temple et 50 sur l'arrière-cour (*fig.* 5) (19). Ainsi posés, ils répondront en même temps à une autre des données du texte, ils se trouveront être compris entre les parvis intérieurs et le *dallage de la cour extérieure*.

Après avoir ainsi mis à cheval sur les deux parvis du temple et de l'arrière-cour ces bâtiments latéraux, qui renferment ce que nous appellerions des sacristies, nous arrivons à l'édifice « placé devant l'arrière-cour, dans le coin vers l'occident ». Cet édifice « avait 70 coudées de large, et le mur de cet édifice était large de 5 coudées tout autour et long de 90 coudées (20) ».

Comment loger cet édifice dans le carré qui le contient et dans quel sens faut-il en chercher la plus grande dimension? Doit-elle être prise, comme pour le temple, sur l'axe qui traverse d'orient en occident tout l'enclos sacré? Nous ne le croyons pas, car on arriverait ainsi à ce résultat que, même en adossant cet édifice au mur d'enceinte, on n'aurait, entre lui et le temple, qu'un espace de 10 coudées, une sorte de couloir. Au contraire, en prenant la longueur sur une ligne perpendiculaire à l'axe longitudinal du monument considéré dans son ensemble, nous trouvons moyen de ménager, en arrière du temple, entre lui et cet autre édifice, cette *place libre* de 20 coudées que le texte nous apprend avoir été réservée à droite et à gauche du sanctuaire (21). L'édifice a une façade de 90 coudées tournée vers l'Orient, et une profondeur de 70 coudées, ces chiffres représentant une dimension totale; ils comprennent l'épaisseur du mur de 5 coudées (22); nous avons déjà eu, à propos des portes et du temple, maint exemple de ces mesures que l'on peut appeler récapitulatives, tandis que d'autres, celles des chambres et des corridors, sont prises dans œuvre. Sous le bénéfice de cette observation, nous disposons donc encore de 10 coudées, celui des côtés du carré dont les neuf dixièmes sont occupés par la longueur du bâtiment; l'emploi en est tout indiqué; elles nous serviront à procurer, à droite et à gauche de l'édifice, un passage de 5 coudées. Dans l'autre sens, dans celui de la profondeur, nous ne trouvons pas moins aisément les 100 coudées. Les 20 coudées de la cour et les 70 de la largeur du bâtiment nous en donnent 90; le mur de l'enceinte a 6 coudées d'épaisseur; restent 4 coudées pour un passage, lequel continue celui qui règne sur les côtés. L'édifice se trouve ainsi isolé; on peut circuler tout autour (*fig.* 6).

Nous avons terminé la première partie de notre travail qui, jusqu'à présent, n'a guère été qu'une affaire

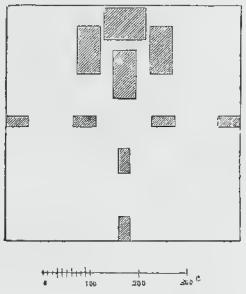


Fig. 6.

de calcul; c'est le compas à la main que, sur les lignes de notre treillis, treillis qui est comme le calque de celui qu'avait tracé le prophète, nous avons cherché et déterminé la place des principaux édifices et des principales cours. Nous avons maintenant à entrer dans le détail, à rendre compte des distributions intérieures; autour des constructions importantes, sur lesquelles notre auteur insiste et s'arrête, nous avons à grouper celles qui ne sont indiquées que par un mot, sans que les dimensions en soient fixées, et celles du même genre qu'il y a lieu d'insérer dans les vides du plan, quoiqu'elles ne soient mentionnées nulle part en termes exprès. Il faut donc ici changer de méthode; ce n'est plus une épure de géométrie descriptive que nous avons à construire; les cotes, quand on en rencontre, ne suffisent pas à faire comprendre l'économie de dispositions qui sont parfois assez compliquées. Dès qu'il veut entrer dans ce détail, l'architecte met en œuvre des données tout autres que celles qui nous ont suffi jusqu'à présent; pour justifier les partis qu'il prend, il se prévaut des nécessités de la circulation, de la destination probable des bâtiments, des habitudes et du goût qui régnaient chez le peuple et dans le siècle où est né l'édifice; enfin, pour restituer le plan, il est obligé de deviner, de laisser déjà entrevoir le caractère

(19) C'est ce que n'a pas vu Smend, qui, dans son plan, fait correspondre la plus grande dimension de ces deux bâtiments latéraux aux faces nord et sud du carré du temple; il se place ainsi en dehors des conditions qui lui étaient posées par le texte. Reuss avait deviné la vraie solution (note 56); mais, faute d'avoir eu l'idée du plan à treillis, il était resté dans le vague; il faut, dit-il, « que cette étendue se répartisse, *n'importe dans quelle proportion*, entre les deux cours ». Nous croyons que cette proportion est donnée par la méthode même qu'a suivie l'auteur du plan que nous essayons de rétablir.

(20) XLI, 12.

(21) XLI, 10.

(22) XLI, 12. C'est bien ainsi que le texte a été compris par une des versions les plus répandues de l'Ancien Testament, celle d'Ostervald : « Le bâtiment... avait la largeur de 70 coudées, et la muraille du bâtiment 5 coudées de largeur tout autour, tellement que sa longueur était de 90 coudées. »

de l'élévation. C'est dans cet esprit, c'est en introduisant ici ces nouveaux éléments d'appréciation que nous poursuivons cette étude. Nous ne nous astreindrons pas à suivre Ézéchiel dans les détours capricieux du parcours que l'ange lui fait suivre à travers les parvis et les salles du monument; nous nous conformerons cependant, d'une manière générale, à l'ordre qu'il a cru devoir adopter, et, comme lui, nous irons du dehors au dedans; nous partirons de la porte orientale pour arriver enfin à ce mur occidental qui forme comme la partie la plus reculée et le fond même de l'enclos.

La porte par laquelle entre Ézéchiel n'est pas une simple ouverture dans le mur; c'est tout un petit édifice d'une assez grande profondeur, qui renferme dans ses flancs jusqu'à une dizaine de pièces distinctes. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur le texte : « Puis il alla vers la porte qui regardait dans la direction de l'Orient et en monta les degrés, et il mesura le seuil de la porte, large d'une perche (un seuil, large d'une perche); et le corps de garde long d'une perche et large d'une perche; et, entre les corps de garde, 5 coudées, et le seuil de la porte, à côté de la porte, à côté du vestibule vers le temple, une perche. (Et il mesura le vestibule de la porte du temple vers le temple, une perche.) Et il mesura le vestibule de la porte, 8 coudées, et ses piliers, 2 coudées; le vestibule de la porte était vers le temple. Les corps de garde de la porte orientale étaient au nombre de trois de chaque côté, tous les trois de la même dimension. Et il mesura la largeur de l'ouverture de la porte, 10 coudées, la longueur de la porte, 13 coudées. Et devant les corps de garde il y avait une barrière d'une coudée, de côté et d'autre, et le corps de garde avait 6 coudées de chaque côté. Et il mesura la porte, depuis le toit d'un corps de garde jusqu'à l'autre toit, 25 coudées en largeur, de porte à porte. Et il fit les piliers de 60 coudées, et au pilier succédait la cour qui régnait tout autour. Et du front de la porte d'entrée au vestibule de la porte intérieure, il y avait 50 coudées. Et il y avait des fenêtres à barreaux immobiles au corps de garde et à leurs piliers, vers l'intérieur de la porte, tout autour, et au pilier des palmiers (23). »

Au premier moment, la description paraît obscure; elle est chargée de parenthèses et de répétitions. Le prophète n'a pas la marche réglée d'un métreur de profession : il a d'abord été jusqu'à l'autre bout du bâtiment, jusqu'au *vestibule vers le temple* (24); puis il revient sur ses pas jusqu'à l'entrée, et signale, chemin faisant, tous les détails qui attirent son attention. Il semble que l'on aura de la peine à se reconnaître dans tous les chiffres qu'il note ainsi au passage; chacun d'eux finit pourtant par trouver sa place dans l'ensemble et par concourir à donner le total annoncé, comme le montre le diagramme ci-joint (*fig.* 7).

De l'extérieur, on monte à la porte par des degrés, dont le nombre, ici, n'est pas spécifié, mais est indiqué à propos de la porte septentrionale (25); il y en avait sept. Devant les portes de la cour intérieure, il y avait huit marches (26); il y en avait dix devant le temple (27). Il faut donc concevoir l'aire de l'enceinte comme divisée en trois plates-formes, situées à des niveaux différents,

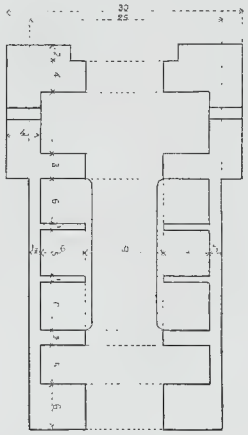


Fig. 7.

qui s'étagent de l'est à l'ouest, le temple occupant la plus haute des trois (28). Aujourd'hui, c'est encore à peu près la disposition du *Haram-ech-chérif*. L'esplanade au centre de laquelle s'élève la mosquée d'Omar domine de trois ou quatre mètres celle qui porte les autres édifices du Haram; on y accède, de tous les côtés, par des perrons que surmontent d'élégantes arcades.

Après avoir monté les degrés de la porte orientale, on franchit le seuil, et l'on débouche dans un vestibule. Pratiquée dans le mur d'enceinte, la baie ouverte au-dessus du seuil a nécessairement 6 coudées de profondeur (29); nous proposons d'attribuer au vestibule les 5 coudées de profondeur que le texte hébraïque

23) XL, 6-16. Les mots placés entre parenthèses sont, dans l'opinion de Reuss, des gloses introduites dans le texte.

(24) XL, 7.

(25) XL, 22.

(26) XL, 31, 34, 27.

(27) XL, 49. C'est la leçon des Septante; le texte hébreu mentionne les degrés, mais ne donne pas de chiffre.

(28) Quoique le texte n'en dise rien, il paraît naturel d'admettre que l'arrière-cour et même l'édifice qu'elle renfermait étaient à un niveau plus bas que le sol du temple; celui-ci étant comme le centre organique de tout ce système de bâtiments et sa raison d'être, à son rôle prépondérant devait correspondre une situation dominante. Les allusions à ces différences de niveau ne sont pas rares; ainsi Jérémie appelle la cour intérieure le *parvis d'en haut* (XXXVI, 10).

(29 XL, 5.

semble placer entre les chambres des corps de garde ; c'est ainsi que les Septante ont compris ce verset (30), et il est absurde de supposer, comme l'ont fait tous les traducteurs, des murs énormes de 5 coudées entre les niches qui séparaient les unes des autres les loges des portiers, des surveillants de l'enclos, chargés d'en interdire l'abord aux étrangers et de faire défiler en bon ordre la foule des Israélites (31). De simples cloisons, épaisses d'une coudée, suffisaient entre ces niches (32); mais on peut supposer, entre le vestibule et le premier corps de garde, un mur plus fort, qui aurait eu 2 coudées. En admettant là cette épaisseur très vraisemblable, on obtient juste les 13 coudées que le texte indique pour la *longueur de la porte* (33). La *porte*, c'est ici, pour Ézéchiel, toute la partie antérieure du bâtiment qui encadre la porte proprement dite. Que l'on examine notre vue perspective (*pl.* 34) et l'on apercevra là une sorte d'avant-corps qui se distingue à première vue et qui a son unité, en hauteur comme en plan ; il comprend le vestibule avec ses deux issues, celle qui s'ouvre sur l'extérieur, et celle qui établit la communication avec le couloir sur lequel donnent les chambres des gardiens. Celles-ci, qu'une barrière protège contre la turbulence des passants, sont carrées; elles ont 6 coudées dans tous les sens. C'est là qu'Ézéchiel mesure la largeur de l'édifice, « depuis le toit d'un corps de garde jusqu'à l'autre toit, 25 coudées, de porte à porte (34) ». Ce que fournit ce chiffre, c'est une dimension totale ; le passage du milieu ayant 10 coudées (35), les cellules qui l'accompagnent en ayant 6 (36), il faut ajouter, pour arriver à cette somme de 25 coudées, 3 coudées qui représentent la double épaisseur du mur, peut-être en y comprenant la saillie du toit en terrasse.

L'arrière-corps, que l'on atteint après avoir passé entre les chambres de garde, est la partie la plus importante du bâtiment. C'est ce que le texte laisse deviner. « Le vestibule de la porte était, dit-il, vers le temple (37) ». Ce vestibule postérieur est pour le prophète le véritable vestibule, celui qui a le mieux droit à ce titre. La dimension en est plus considérable que celle du vestibule antérieur ; au lieu de 5, il y a ici 8 coudées de profondeur (38). Ce qui achève de définir le caractère de cette portion de l'édifice, c'est qu'elle offre une élévation bien plus sensible que l'autre façade du bâtiment. « Il fit les piliers de 60 coudées (tous les interprètes ont compris qu'il s'agissait là de la hauteur) et au pilier succédait la cour qui régnait tout autour (39). » Ces derniers mots suffisent à prouver que les piliers de 60 coudées n'ont pu être dressés que du côté de la cour ; vers l'extérieur, la porte est dans l'alignement du mur d'enceinte ; elle ne déborde pas sur lui ; il n'y a pas de cour, à droite et à gauche du bâtiment. Il y a là, dans le texte, une mention que n'ont comprise aucun de ceux qui ont essayé de restaurer cette porte ; c'est celle des 2 coudées attribuées aux piliers (40). On a cru que cette cote indiquait la largeur de la base sur laquelle étaient montés les piliers, et l'on a crié à l'invraisemblance, on a déclaré inadmissibles ces espèces d'obélisques qui auraient eu environ 30 mètres de haut pour 1 mètre de pied. Il y a là une méprise (41). La cote en question ne représente point la largeur de la base, mais la saillie que font ces piliers sur le corps de la façade. Cette saillie, Ézéchiel l'a notée après avoir franchi le seuil, au moment où il débouchait dans la cour. La mesure est prise dans le sens de la profondeur, sur l'axe longitudinal de 50 coudées qui traverse la porte du dehors au dedans.

La largeur de la base sur laquelle s'élevaient ces piliers ne nous est pas donnée par le texte ; c'est par le raisonnement et à l'aide de l'analogie qu'on la détermine. En reconstruisant le plan, on est amené à considérer le vestibule postérieur comme la partie inférieure d'un pylône qui rappelle, à certains égards, ceux que l'Égypte construisait en avant de ses temples. Il y aura lieu de chercher, dans la suite de cette étude, par quels traits le pylône phénicien se distinguait du pylône égyptien et s'il ne se rapprochait pas davantage de celui de l'Assyrie ; pour le moment, il nous suffit de constater qu'il y avait là une construction qui, prise dans son ensemble, offrait tout au moins les caractères

(30) XL, 7 : Καὶ τὸ αἰλὰμ πήχεων πέντε. On s'accorde à attribuer au mot hébreu qu'a transcrit ici le traducteur grec le sens de προθυρον, *vestibule*.

(31) Les gardiens, tantôt des soldats (II, *Rois*, XI, 5-6), tantôt des Lévites (ÉZÉCHIEL, XLVI, 2), sont mentionnés plus d'une fois (voir aussi I, *Chroniques*, XXVI).

(32) C'est l'observation que fera tout d'abord tout architecte qui jettera les yeux sur le plan que Smend donne de cette porte (*Ezechiel erklärt*, p. 319, fig. 2).

(33) XL, 11.

(34) XL, 13. Les derniers mots de ce verset, que Reuss traduit *de porte à porte*, pourraient embarrasser le lecteur. Nous croyons que le sens en est mieux saisi ou du moins expliqué plus clairement par la version d'Ostervald : « Puis il mesure le portail, depuis le toit d'une chambre jusqu'au toit de l'autre, de la largeur de 25 coudées. Au reste, les ouvertures étaient l'une vis-à-vis de l'autre. » Ce qui a frappé Ezéchiel, ce qu'il a noté, c'est l'exacte correspondance de ces cellules, la manière dont elles s'opposent par couples ; en ajoutant ce détail, il a voulu faire comprendre comment il s'est posé pour prendre ses mesures, debout dans le corridor, et tendant, si l'on peut ainsi parler, un bras à droite et l'autre à gauche, pour toucher la paroi qui fait le fond de chacune des deux loges du même rang.

(35) XLI, 11.

(36) XLI, 12.

(37) XL, 9.

(38) XL, 9.

(39) XL, 14. Les *Septante* ont ici un texte inintelligible, avec des chiffres différents.

(40) XL, 9 : « Et il mesura le vestibule de la porte, 8 coudées, et ses piliers, 2 coudées. »

(41) Reuss avait entrevu la vérité ; quand il fait le calcul des éléments qui composent la dimension totale de 50 coudées en longueur donnée par le texte, il y fait entrer les 2 coudées des piliers (note 9) ; mais ailleurs (n° 10), il semble avoir oublié ce qu'il a dit plus haut ; il parle d'une « base d'un mètre ».

principaux de ce type bien défini (42). Ici, de même qu'en Égypte et en Assyrie, il y a, des deux côtés du passage, deux piliers ou tours, comme on voudra les appeler, qui dépassent de beaucoup en hauteur et le couronnement de la porte proprement dite et les bâtiments contigus. La hauteur de la construction ne peut croître sans que l'épaisseur de la base augmente en proportion ; nous ne saurions donc faire porter ce pylône sur un mur aussi mince que celui qui ferme, au fond, les corps de garde ; il faut ici, dans l'intérêt de la solidité, des murs bien plus massifs, ce dont il résulte que les tours, des deux côtés, déborderont sur le corps central de l'édifice. Nous arrivons ainsi forcément à assigner au front du pylône qui regarde la cour une largeur de 30 coudées, qui donne au bâtiment monté sur cette base l'assiette qui lui est nécessaire. On remarquera d'ailleurs que le rapport de la hauteur à la base se trouve être, de cette manière, ce rapport du double dont l'architecte, comme nous l'avons déjà constaté plus d'une fois, a fait si souvent usage dans l'ordonnance de son plan.

Nous voici dans la cour que nous avons appelée, lors du premier coup d'œil jeté sur le plan, la cour intérieure ; c'est celle que l'on nommait le *parvis du peuple* ou *parvis d'Israël*, parce que l'entrée n'en était permise qu'aux Israélites, et que tous les fils du peuple élu avaient le droit d'y circuler librement. Elle était très fréquentée, même les jours ordinaires, comme l'est encore aujourd'hui, en Orient, à Constantinople ou au Caire, la cour de toute mosquée un peu importante ; les jours de fête, une foule très nombreuse devait s'y répandre pour s'aboucher avec les prêtres et accomplir par leur ministère les rites prescrits. Aussi, à elle seule, cette cour occupe-t-elle à peu près les deux tiers de la surface comprise dans l'enceinte ; elle enveloppe, sur trois côtés, la cour intérieure ou *parvis des prêtres* et le temple avec ses dépendances. On y accédait par trois portes, situées à l'est, au sud et au nord. Nous avons décrit la porte orientale ; le texte dit formellement que les portes méridionale et septentrionale présentaient les mêmes dispositions et qu'elles avaient les mêmes dimensions (43).

Entre ces portes, sur tout le pourtour du parvis extérieur, sauf de la face orientale où il était interrompu par les bâtiments de l'arrière-cour, régnait un dallage que le texte appelle le *dallage inférieur* (44), par allusion à la différence de niveau des deux cours principales. Ce dallage n'est d'ailleurs pas tout entier libre et dégagé ; Ézéchiel débouchant par la porte orientale dans la grande cour, voit, dit-il, *trente chambres sur le dallage*. Faut-il prendre ce chiffre au pied de la lettre ? Qu'on lui attribue une valeur absolue ou seulement approximative, faut-il croire que ce chiffre comprenne toutes les chambres ménagées sur les quatre côtés de la cour ou qu'il s'applique seulement à celles de la face orientale ? Nous pencherions vers cette dernière hypothèse ; après avoir franchi le seuil, Ézéchiel se retourne, il regarde et il indique ce qu'il aperçoit à droite et à gauche. Si cette mention ne revient pas après la description des deux autres portes de ce parvis, c'est qu'il ne décrit celles-ci que très sommairement ; du moment que les portes sont pareilles, il doit en être de même du dallage qui les encadre et des bâtiments qu'il supporte. Trente chambres, ce serait d'ailleurs trop peu pour meubler les côtés de cette vaste esplanade. Il est vraisemblable qu'il y en avait à peu près ce nombre sur chacune des faces. Le mot hébreu que l'on a traduit par *chambres* est d'ailleurs loin d'avoir un sens précis ; il peut s'entendre à la fois de magasins, de loges où couchaient les esclaves, d'appartements qui servaient de demeures ou de bureaux à des personnages plus ou moins importants (45). Rien n'oblige à supposer qu'un type unique ait été adopté pour ces bâtisses. On y a mis ici une diversité qui ne nuit pas à la symétrie. Toutes les constructions sont adossées au mur d'enceinte ; les plus profondes, de petites maisons, ouvrent sur dallage, et les autres, de simples cellules, sur le portique qui figure au milieu des faces, dans le voisinage des portes. Les groupes similaires ont partout été assujettis aux mêmes alignements.

Le texte ne parle pas de portique ; mais s'il n'y en avait pas un, tout au moins sur une partie du pourtour de ce parvis, où donc la foule qui fréquentait cette esplanade aurait-elle pu trouver un abri, l'été contre les ardeurs du soleil, l'hiver contre les pluies souvent si torrentielles ? Le portique était trop nécessaire, il était trop dans les habitudes du pays et du temps pour que l'architecte ne lui ait pas réservé sa place autour du parvis, et c'est peut-être pour ce motif qu'Ézéchiel ne s'arrête pas à le décrire. En tous cas, il y fait allusion, là, où, voulant donner une idée des édifices à trois étages qui flanquaient les deux cours latérales du temple, il dit qu'ils *n'avaient pas de colonnes pareilles aux colonnes des cours* (46). On a beaucoup cherché ce que

(42) *Histoire de l'Art*, t. I. p. 344-348 ; t. II, p. 480-484.
(43) XL, 20-27.
(44) XL. 17-18.

(45) Dans l'Ancien Testament, il est fait d'assez fréquentes allusions à ces salles. JÉRÉMIE (XXXV, 4) mentionne la *salle des fils du prophète Hanan*, laquelle est à côté de la *salle des ministres*, au-dessus de *celle du garde du seuil*. Ailleurs (XXXVI, 10), il parle de la *salle de Gemargahar, fils du secrétaire Safan dans la cour supérieure, à l'entrée de la porte neuve du temple*. Voir aussi, II, *Rois*, XXIII, 11, où il est question du *logis de l'eunuque Méthammélec*, qui habitait le Parvar, et NÉHÉMIE (X, 38-39), qui parle des *chambres* et des *greniers* de la maison de Dieu. Comme aujourd'hui les mosquées, le temple devait comprendre ce que les musulmans appellent la *médressé*, c'est-à-dire une école, où l'on enseignait à lire et à expliquer la loi. Tout cela suppose un assez grand nombre de pièces plus ou moins spacieuses.

(46) XLII, 16.

pouvaient être ces colonnes des cours; le plus simple n'est-il pas d'y reconnaître les supports de ces galeries couvertes que nous avons rencontrées partout s'étendant à l'entour du temple sémitique, que nous l'ayons étudié en Phénicie et à Cypre, dans le *maabed d'Amrit* et dans les images que nous avons des sanctuaires de Byblos et de Paphos, ou que nous l'ayons retrouvé, avec les principales dispositions qui le caractérisent, dans la grande mosquée de La Mecque et dans celle de Touloun, au Caire (47).

De la cour extérieure, nous passons à celle que l'on appelait la *cour intérieure* (48), la *cour des prêtres* (49), la *cour supérieure* (50). Les laïques n'y étaient admis que dans certains cas, sous certaines conditions; elle était, en règle générale, réservée au clergé, qui y vaquait à l'accomplissement des fonctions sacerdotales; elle pouvait donc, sans inconvénient, être beaucoup plus petite. On y pénétrait par trois portes, placées en face des portes de la cour extérieure, dont elles étaient la copie, pour tout ce qui concerne les dimensions et la disposition (51). Il y a seulement une différence à noter, que le texte indique assez clairement (52) : ces trois portes étaient comme retournées; leurs pylônes ne se dressaient pas au-dessus du champ de la cour intérieure; ils regardaient deux des portes du parvis d'Israël. L'effet architectectural avait, semble-t-il, été calculé en vue de la grande cour; c'était de là que le monument devait produire la plus forte impression, lorsqu'on entrait dans l'enceinte par l'Orient et qu'après avoir franchi la première porte on s'avançait vers la seconde. On voyait alors se lever devant soi tous ces majestueux pylônes qui se faisaient pendant sur les deux faces du parvis, toutes ces tours élancées qui dominaient de si haut les portiques et la longue suite des bâtiments sacrés.

Dans ces portes intérieures, telles que nous les avons restituées, nous signalerons aussi une disposition particulière que nous y avons introduite; le texte ne l'indique pas; mais elle se justifie par des considérations qu'un architecte ne saurait manquer d'apprécier. Pour les raisons exposées ci-dessus, nous avons cru devoir faire régner tout autour du parvis un portique qui ne s'interrompt que devant la saillie de la façade du temple. La cour, nous l'avons vu, formait un carré de 100 mètres de côté; prendre sur cette surface la profondeur du portique, c'était la rétrécir outre mesure; c'était laisser trop peu de place pour circuler autour de l'*autel des holocaustes*, de la *mer d'airain* et des autres bassins placés dans cette cour. Cette profondeur de la galerie, il vaut donc mieux l'imputer sur les 50 coudées de longueur de la porte; on y arrive en faisant entrer dans ces 50 coudées une sorte de vestibule extérieur, que constitue le palier ménagé sous le portique, entre deux colonnes dont l'écartement est double de celui des autres supports du portique. Une différence de coloration, une légère surélévation de la dalle qui servait là de seuil pouvait rendre plus sensible le sens et le caractère de cet arrangement, grâce auquel on prolonge jusqu'à la cour même, en traversant la galerie, le système de la porte, la série des éléments variés dont elle se compose.

Du côté opposé à la cour, près de l'autre seuil, on reconnaîtra, aux quatre tables qui y sont indiquées, ce vestibule où l'on devait laver l'holocauste (53). Les autres tables dont il est question dans le texte et dont la place n'est pas indiquée (54) pouvaient se trouver, soit dans la cour, soit dans le bâtiment que nous avons posé à droite et à gauche des portes, derrière la galerie couverte, sur trois faces de la cour. Ce bâtiment n'est pas décrit par le prophète; mais il y est fait une claire allusion dans ce verset : « Et les crochets, longs d'une palme, étaient fixés à l'édifice tout autour, et sur les tables, la chair des offrandes (55). » Dans un temple où l'on égorgeait tant de victimes, il fallait nécessairement des pièces où se fit le dépeçage des chairs, et l'on ne saurait chercher ces pièces ailleurs que sur les flancs du parvis où se faisaient les sacrifices; c'est bien là l'*édifice tout autour* dont parle le texte. Ces salles, nous les avons conçues comme un portique ouvert par devant, et, par derrière, fermé d'un mur qui monte jusqu'à une certaine hauteur. Les baies du portique sur la cour pouvaient être closes par des rideaux tels que ceux qui, en Italie et en Orient, sont souvent pendus à une tringle devant l'entrée des boutiques; cette toile, qu'écarte un geste de la main, ne gêne pas les allées et venues; en même temps, elle suffisait à cacher la besogne répugnante qui se faisait dans ce charnier. Les ouvertures pratiquées dans la partie supérieure du mur de fond servaient à créer des courants d'air; c'était dans cette paroi qu'étaient enfoncés les crocs auxquels étaient attachés les peaux et les quartiers de viande.

Outre ces boucheries, Ézéchiel mentionne encore deux chambres, attenantes à la cour intérieure, qui servent de sacristies (56). Nous les plaçons, orientées

(47) *Histoire de l'Art*, t. III, p. 245, 266, 315-318.
(48) I, *Rois*, VI, 36
(49) II, *Chroniques*, IV, 9.
(50) JÉRÉMIE. XXXVI. 10.
(51) XL, 28-33.
(52) XL, 31 : « Et ses piliers regardaient la cour extérieure... »

(53) XL, 38-39.
(54) XL, 40-42.
(55) XL, 43.
(56) XL, 44-46 : « Et, en dehors de la partie intérieure » (c'est-à-dire après l'avoir dépassée pour entrer dans la seconde cour), « il y avait deux chambres, dans la cour intérieure, l'une du côté de la porte septentrionale ayant sa façade tournée au sud, l'autre du côté de la porte méridionale ayant sa façade tournée au nord. Et il me dit : « Cette chambre qui a la façade tour-

comme le veut le texte, aux deux angles sud-est et nord-est du parvis des prêtres. Aux deux angles opposés, il restait deux carrés, de même dimension que ceux qui sont occupés par les chambres dont nous venons de parler. Nous n'avons pas hésité à remplir ces vides, en y mettant deux autres chambres pareilles aux premières. Si le prophète les passe sous silence, elles n'en rentrent pas moins dans l'économie générale de son plan; elles sont exigées par cette symétrie dont, partout ici, les lois sont observées avec tant de rigueur, et d'ailleurs ce que l'on gagne à réparer cette omission, c'est d'avoir aux quatre coins de ce parvis des bâtiments qui dépassent le toit du portique et dont l'ampleur ajoute beaucoup au caractère et à l'aspect de cet ensemble; on pourra s'en convaincre en jetant les yeux sur une de nos perspectives, sur celle qui donne une vue latérale de l'ensemble des constructions, telles qu'on les a devant soi en regardant le temple, quand on se tient dans le parvis d'Israël (*pl.* 36, *fig.* 2).

Pour achever ce qui concerne la cour des prêtres, il ne reste à indiquer que le dallage qui, dans notre plan, règne tout autour de cette terrasse, à l'extérieur, entre les saillies que font les pylônes sur les bâtiments où s'encadrent les portes. Ézéchiel n'en dit rien ici; mais, en parcourant le parvis d'Israël, après avoir décrit le dallage sur lequel s'ouvrent les trente chambres, il ajoute : « C'était le *dallage inférieur* (57). » Cette expression implique l'existence d'un dallage supérieur, et celui-ci ne saurait être placé autre part qu'en face du dallage inférieur, qu'il domine de la hauteur que représentent les huit degrés par lesquels on monte de la première à la seconde cour.

Nous voici arrivés au seuil du sanctuaire. Le temple, dont tous les bâtiments que nous avons décrits jusqu'ici n'étaient que des dépendances, le temple, centre organique et raison d'être de ce vaste ensemble, ne pouvait se passer d'un frontispice analogue à ces pylônes qui s'élevaient en avant de toutes les portes des deux cours. Le temple, on n'en saurait douter, avait son pylône, et celui-ci était, à sa base, plus large et plus épais que l'un quelconque des pylônes des portes ou avant-pylônes.

En effet, l'édifice auquel il servait de façade avait 50 coudées de largeur au lieu de 25 qu'avaient les portes (*fig.* 8); mais ce pylône devait déborder sur le temple comme les autres pylônes débordaient sur le corps de la porte. Nous avons admis que ceux-ci faisaient sur les flancs du bâtiment, à droite et à gauche, une saillie de 5 coudées; adoptons ici la même proportion; nous aurons, pour le front du pylône qui précède le temple, une largeur de 60 coudées sur une profondeur de 20 coudées. En avant de cette façade étaient deux colonnes, dont il est déjà question dans les livres historiques (58). Ézéchiel se borne à dire qu'elles « étaient *contre les piliers*, une de chaque côté » (59). Nous expliquerons pourquoi nous les avons détachées de l'édifice et ne leur avons rien donné à porter.

Ce massif n'était pas plein; au milieu, dans l'alignement du temple, il contenait un vestibule qui avait 11 coudées de profondeur et 20 de largeur (60). Pour utiliser la place disponible, on avait pu mettre d'un côté une cage d'escalier (61), et de l'autre une loge de gardien; là aussi étaient ménagés des passages qui, du parvis des prêtres, conduisaient soit aux cours latérales

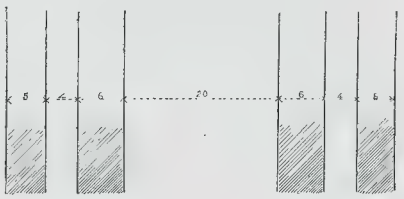


Fig. 8.

du temple, soit au couloir sur lequel donnaient les cellules disposées extérieurement, en longues files, sur trois côtés du temple (62). Ces dégagements se trouvent ainsi placés là même où le texte les indique; on entre dans l'édifice latéral soit par le nord, soit par le sud.

Le temple se divise en deux parties : par devant, c'est le *Lieu saint*, que l'on appelait *Héchal*, « palais », et derrière celui-ci, le *Très saint* ou *Saint des saints*, comme disent nos traductions, en hébreu le *Debir*, mot qui paraît signifier *extrémité*, *partie supérieure* (63). Le *Héchal* forme un rectangle de 40 coudées de long sur 20 de large, le *Debir* un carré qui a 20 coudées en tous sens. Un gros mur de 6 coudées sépare le vestibule du sanctuaire, tandis qu'entre celui-ci et le Très saint il n'y a qu'une cloison de 2 coudées. La porte du *Héchal* est plus large que celle du *Debir;* elle a 10 coudées, et l'autre (64) n'en a que 5 (*fig.* 9).

née au sud-est pour les prêtres qui font le service du temple, et la chambre qui a la façade tournée au nord est pour les prêtres qui font le service de l'autel. »

(57) XL, 18.

(58) I, *Rois*, VII, 15-22; II, *Rois*, XXV, 17; II, *Chroniques*, III, 15-17 JÉRÉMIE, LII, 21-23.

(59) XL, 49.

60) ÉZÉCHIEL (XL, 49) emploie ici l'expression de longueur, parce que dans le moment où il donne cette cote, il n'a en vue que le vestibule, dont ces 20 coudées représentent la plus grande dimension; il ne le considère pas comme une simple partie d'un ensemble, de cet édifice qui a son plus grand développement dans l'autre sens, de l'est à l'ouest (fig. 9).

(61) I, *Rois*, VI, 8.

(62) I, *Rois*, VI, 5-10. ÉZÉCHIEL, XLI, 6-11.

(63) Saint Jérôme rend ce mot par *oraculum*, lieu où la divinité parlait, de *dabbar*, parler, mais il est plus probable qu'il vient de la racine arabe *dabar*, être derrière, d'où, dans cette langue, *dabir*, qui a justement le sens que nous attribuons au mot hébreu.

(64) XLI, 1-5.

Le temple, à le considérer dans son ensemble, offre une disposition qui fait prévoir celle du temple grec, avec son *prothyron*, son *naos* et son *opisthodome ;* il se développe en longueur. Sur la disposition du bâtiment de l'arrière-cour, Ézéchiel ne donne aucun détail; mais le peu qu'il nous dit de ses dimensions conduit à soupçonner là un édifice dont l'aspect rappelle celui de certains temples égyptiens. Cet édifice ne remplit pas tout l'espace de l'arrière-cour; mais la place qui reste libre sur les côtés et dans l'arrière-cour est trop étroite pour que l'on y puisse voir autre chose qu'un de ces couloirs à ciel ouvert qui isolaient le temple égyptien, qui le séparaient du mur de l'enceinte sacrée (65). On peut chercher une mention de ce passage dans le seul verset où il soit fait allusion aux dispositions de ce bâtiment : « C'est ainsi qu'il mesura la longueur de l'édifice placé dans l'arrière-cour, *ce qui était derrière*, et ses galeries des deux côtés. » Ces derniers mots laissent supposer un portique analogue à celui que nous avons indiqué dans cet endroit (66). C'est donc dans le même esprit que, pour ne pas laisser vide cette partie du plan, nous avons restitué l'intérieur de cette construction. Ézéchiel ne lui assigne aucune destination; il n'y place ni autels ni sacristies; il n'y localise aucun service; on dirait qu'il n'aime pas à en parler. N'est-ce pas là ce *Parvar* ou *Parbarim* dont le nom même ne paraît pas s'expliquer par l'hébreu. Les *Chroniques* le placent à l'occident (67), et le *Livre des Rois* nous apprend que les rois de Juda y avaient installé les chevaux du soleil et les chars que ceux-ci traînaient dans les fêtes de Baal (68). On a donc lieu de croire qu'avant Josias il y avait là, dans ce quartier de l'enclos, un sanctuaire idolâtrique avec ses dépendances. Ézéchiel, qui ne veut oublier aucun des édifices que ses contemporains ont encore vus debout sur le Moria, fait bien mention de celui-ci; mais il se garde d'insister, pour ne pas rappeler les péchés de son peuple. Si l'on nous accorde que cette hypothèse est au moins très vraisemblable, on s'expliquera que nous ayons mis là un temple d'un caractère tout égyptien, avec son double portique qui l'enveloppe de trois côtés, avec ses petites chambres où l'on serrait les objets servant au culte, avec son étroit *sécos* ou sanctuaire autour duquel tourne un étroit corridor.

De cet édifice mystérieux, nous passons à ces deux bâtiments qui, compris entre le parvis intérieur et le parvis extérieur, sont à cheval sur les cours latérales du temple et sur l'arrière-cour. Ce sont les réfectoires des prêtres et les sacristies où ils changent de vêtements (69). La description en est assez circonstanciée ; nous l'avons déjà reproduite (70). On retrouvera ici toutes les dispositions qui y sont indiquées. Prenons le bâtiment de droite, dont celui de gauche est l'exacte répétition. Les portes, comme le veut le texte, *regardent le nord*, c'est-à-dire ici le parvis d'Israël (71). *Devant les salles*, il y a une *allée large de* 10 *coudées et longue de* 100 ; c'est le corridor central qui règne dans toute l'étendue du bâtiment (72). *L'entrée de ce corridor est du côté de l'est. Quand on arrive de la cour extérieure* (73), on y parvient par un passage dont le mur oriental est cette *cloison extérieure, parallèle aux salles, qui donne perpendiculairement sur la cour extérieure,*

Fig. 9.

devant les salles, dans une longueur de 50 *coudées* (74). On remarquera que, le bâtiment devant avoir trois étages, on a donné ici aux murs longitudinaux et transversaux une assez grande épaisseur et que l'on a multiplié les points d'appui, pour qu'aucune partie de la construction supérieure ne risquât de porter à faux.

La place que nous avons assignée à ces bâtiments, pour satisfaire aux données du texte, laisse libre, sur leur petit côté postérieur, deux cours qui, par une porte située dans l'angle, communiquent avec le parvis d'Israël, et, par leur fond, au moyen d'un escalier, donnent accès à une esplanade que nous avons fait régner tout autour de l'enceinte sacrée. Elle répond à ce que l'on a appelé plus tard le *parvis des gentils*, et elle est d'ailleurs prévue dans le plan d'Ézéchiel; c'est ce rayon libre de 50 coudées qu'il veut voir conservé autour de l'enclos du sanctuaire (75). Aux quatre coins de cette terrasse, on a placé des tours basses ou maisons de guet. L'entrée principale est sur la face orientale ; d'après Ézéchiel, elle doit être réservée au roi, qui y passera seul (76); nous avons indiqué le

(65) *Histoire de l'Art*, t, I, p. 363-364 et fig. 212.
(66) Ézéchiel, xli, 17.
(67) I, *Chroniques*, xxvi, 18.
(68) II, *Rois*, xxiii, 11.

(69) xlii, 13-14. — (70) *Col.* 198. — (71) xlii, 4.
(72) xlii, 4 — (73) xlii, 9. — (74, xlii, 7, 8.
(75) xliv, 2 : « Sur le domaine sacré, il y aura pour le sanctuaire un carré de 500 sur 500, autour duquel il y aura un rayon libre de 50 coudées. »
(76) xliv, 1-3.

chemin par lequel il arriverait de son palais qui, sous Salomon et ses successeurs, s'élevait au sud du temple, sur ce versant méridional du Moria qui portait le nom d'*Ophel*. Les bâtiments de ce palais devaient toucher à l'enceinte du temple, et, pour aller de la résidence royale au sanctuaire, on n'avait certainement pas besoin de faire ce long détour au-dessus des pentes qui descendaient au Cédron ; plus d'un récit de l'Ancien Testament nous laisse deviner combien on passait rapidement de l'une à l'autre enceinte. Nous avons donc placé sur la face méridionale deux portes. Si nous n'avons pas indiqué, de ce côté, les bâtiments du palais, c'est que la disposition en reste très incertaine et que nous n'avons pas voulu tenter à la fois deux restitutions et compliquer ainsi notre entreprise, y mêler aux éléments très définis que donne Ézéchiel les données beaucoup plus vagues que le *Livre des Rois* fournit sur la demeure du souverain. En tout cas, ce palais était compris entre les deux remparts qui fuient dans la direction du sud ; ils représentent le *mur d'Ophel*. A l'angle sud-ouest, en dehors de l'enceinte extérieure, on aperçoit les bâtiments qui peuvent être ce que l'on nommait le *Miphkad*. De cet angle se détache le mur qui traversait la vallée du Tyropœon et allait envelopper la colline occidentale, celle que l'on est convenu d'appeler Sion, et le mur qui protégeait au nord cette partie de Jérusalem vient aboutir au milieu de la face occidentale. Un autre mur se relie à la face orientale de l'enceinte et la prolonge dans la direction du nord. Le tracé de ces fortifications, aux différentes époques, est d'ailleurs si mal connu, que l'on ne saurait attacher ici d'importance à ces détails ; on n'a dessiné ces murs sur le plan que pour indiquer, d'une manière générale, comment l'enceinte du temple était comprise dans le système des défenses de Jérusalem.

En arrière de la face occidentale de l'enclos sacré, sur l'esplanade ouverte au public, on remarquera des bâtiments qui font face aux escaliers des deux cours postérieures ; c'est peut-être là que se trouvaient, avant Josias, les écuries de ces chevaux que les rois de Juda avaient consacrés au soleil, vers « l'entrée de la maison de l'Éternel » (77). Il paraît en effet difficile que l'on eût trouvé dans le temple même la place de ces écuries ; rien n'était plus aisé que de les faire communiquer avec le *Parvar* par un de ces passages souterrains qui étaient si nombreux dans le sous-sol du temple. Des portes qui donnent sur cette terrasse, quelques-unes ont été supposées s'ouvrant au sommet d'un escalier, tandis qu'ailleurs, sur les faces orientale et septentrionale, on aurait monté par des rampes souterraines qui venaient déboucher sur le terre-plein, comme au temple d'Hérode. C'était par là qu'on amenait les victimes destinées à l'autel ; devant les portes des deux cours principales de l'enclos, elles trouvaient sans doute des plans inclinés qui les conduisaient à ces perrons auxquels les piétons s'élevaient par huit ou dix marches. Ces rampes ont été indiquées en avant des portes qui regardent l'orient.

Le plan dont nous venons d'expliquer et de justifier l'ordonnance (*pl.* 35) rend bien compte de toutes les dispositions prises en vue de pourvoir aux différents services qui étaient établis dans le temple et dans ses annexes ; tous les bâtiments, toutes les cours que mentionnent les livres de l'Ancien Testament y ont trouvé leur place. Le plan est clair et complet ; mais l'œil même de l'architecte ne saurait y retrouver et y voir l'édifice tout entier, debout sur la haute colline dont il était la gloire. Dans ces traits qui se rencontrent et se croisent sur le papier, on ne saurait saisir l'aspect original et la physionomie vivante du monument, pas plus que l'on ne reconnaît un homme à la trace laissée par son pied sur le sol, que l'on ne devine en étudiant cette empreinte s'il est blond ou brun et quelle est l'expression de sa physionomie. Si nous nous en tenions au plan, notre travail serait donc incomplet et vain ; il ne vaudrait pas toute la peine qu'il a coûtée. Quelles que soient les difficultés de cette tâche, nous devons essayer de restituer l'élévation de l'édifice comme nous en avons restitué le plan, de reconstruire l'édifice depuis la base jusqu'au faîte.

§ 2. — L'ÉLÉVATION

Le problème que nous abordons dans la seconde partie de cette étude serait certainement insoluble si nous étions forcés de nous en tenir aux seules données de la Bible. Le *Livre des Rois* et Ézéchiel, à eux deux, ne fournissent que très peu de cotes de hauteur ; ils ne disent rien de la forme des massifs, du galbe des colonnes, du profil des moulures, de la proportion des vides aux pleins, de la saillie des entablements. C'est ici que nous mettrons à profit les découvertes de l'archéologie contemporaine ; ce que nous refusent les écrivains de l'Ancien Testament, nous le demanderons aux monuments de l'architecture hébraïque et phénicienne, aux images que nous en a laissées l'antiquité ; surtout aux débris qui en subsistent sur le sol de la Syrie et des contrées voisines. Notre *planche* 34, la *vue générale du temple*, prise de l'orient, expose, malheureusement à une échelle trop réduite, les résultats auxquels nous sommes arrivés par cette voie. Comme nous l'avons fait pour le plan, nous essayerons de justifier les partis que nous avons pris : à cet effet, il

77) II. *Rois*, XXIII, 11.

nous faudra recommencer la description de l'édifice, en marchant, comme la première fois, du dehors au dedans. Il est à peine nécessaire d'avertir que la part de la conjecture sera ici beaucoup plus forte. Le texte que nous avons, jusqu'à présent, suivi pas à pas ne nous étant presque plus d'aucune aide, nous aurons désormais beaucoup plus à inventer ; cependant, nous n'oublierons pas que les conditions auxquelles doit satisfaire l'élévation sont déterminées, dans une certaine mesure, par le caractère du plan. En tenant grand compte de cette relation nécessaire, nous pourrons, grâce à la méthode comparative, arriver tout au moins à un très haut degré de vraisemblance.

Le grand mur de soutènement que l'on aperçoit

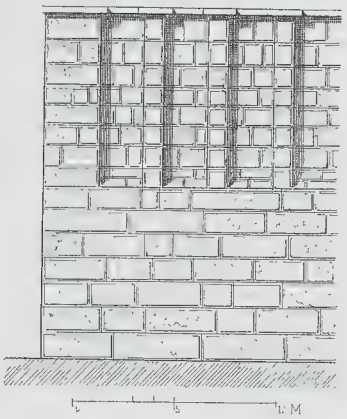


Fig. 10.

sur le devant de l'enceinte, soudé aux pentes rocheuses qui descendent vers le lit du Cédron, répond à celui qui avait été bâti par Salomon et qu'Hérode reconstruisit pour lui faire porter les terrasses de son temple. C'est à ce qui reste de ces belles constructions que nous avons emprunté toute la partie inférieure de notre mur ; on retrouve ici les grands blocs si bien appareillés que nous avons décrits, le refend et le fruit très marqué qui les caractérisent. Pour la portion supérieure de la muraille, nous avons toute liberté, celle-ci ayant été partout détruite ; nous l'avons restituée en prenant pour modèle l'enceinte rectangulaire d'Hébron (*fig.* 10), qui cerne la crypte où, d'après une tradition vieille de bien des siècles, repose la dépouille mortelle d'Abraham (78). Cette enceinte, d'une exécution si soignée et d'un aspect si imposant, a-t-elle été bâtie sous les derniers Asmonéens ou sous la dynastie iduméenne ? On l'ignore ; ce qui est certain, c'est que l'on n'y sent nulle part l'influence du style grec, qu'elle est toute entière dans l'esprit et dans le goût du constructeur phénicien. Ce qui caractérise ce monument, c'est cette ordonnance de piliers engagés, cette alternance de faces saillantes et de faces creuses qui décore à l'extérieur le haut du mur ; nous l'avons transportée ici, encadrée dans un appareil lisse ; nous y avons ajouté une corniche très simple qui surmonte un crénelage analogue à celui que les Phéniciens ont employé volontiers comme ornement (79). Il ne faut d'ailleurs pas oublier que le temple est aussi, dans un certain sens, une forteresse. C'est ce qui explique les tours de guet crénelées, à deux étages, que nous avons placées aux quatre coins de l'enceinte. Quant aux fenêtres qui s'ouvrent, à différentes hauteurs, dans le nu du mur, outre qu'elles en rompent la monotonie, on peut supposer qu'elles éclairent quelques-unes de ces pièces souterraines ou de ces galeries qui existaient en si grand nombre dans le sous-sol du temple. La *figure* 11, la *vue en perspective de l'angle nord-est du soubassement*, donne une idée du genre de beauté que présentait une muraille comme celle qu'avaient édifiée pour Salomon ses maçons giblites. L'impression qu'elle devait produire est à peu près celle que l'on éprouve en face d'un mur hellénique, au pied par exemple des remparts de Messène ; on retrouve ici, avec une hauteur plus imposante, la même unité, la même harmonie, la même simplicité grandiose.

C'est sur un contrefort bâti dans le même appareil, au-dessus de la vallée, que passe le chemin par lequel on arrive à l'entrée principale du temple. Pourtant point de pylône, mais seulement deux piliers à la porte par laquelle on débouche sur la première esplanade, sur celle qui enveloppe tout le monument. Ce n'est ici, à vrai dire, qu'une avant-porte, une ouverture percée dans le mur extérieur ; on n'est pas encore au seuil de l'enclos sacré. En Égypte aussi, sur certains points des enceintes qui entourent les temples, il y a de ces portes sans pylônes, dont l'ensemble ne fait qu'une légère saillie sur la crête et sur la face du mur (80).

De quelque côté que l'on arrive et que l'on se promène sur ce premier terre-plein, on a devant soi le mur de 6 coudées qui forme la limite où dans le temple d'Hérode, les païens devaient s'arrêter sous peine de mort. Sur ce mur s'appuient, avec un léger retrait, les constructions qui entourent le Parvis d'Israël. Les pièces qu'elles renferment prennent jour, par derrière, sur le Parvis des Gentils ; par devant, elles s'ouvrent, suivant leur situation, soit sous le portique, soit sur le dallage du Parvis d'Israël. Nous voyons partout aux

(78) Sur cette enceinte, voir RENAN. *Mission de Phénicie*, p. 799-807.

(79) *Histoire de l'Art*, t. III, p. 131-132 ; fig. 77 et 78.
(80) *Histoire de l'Art*, t. I, p. 344 et fig. 206.

fenêtres ces *barreaux immobiles* ou meneaux de pierre que le texte mentionne plus d'une fois et que nous avons déjà rencontrés en Égypte (81). Aux quatre coins, quatre petites cours qui font pendant aux quatre tours de la grande muraille; ce sont ces cuisines encore de notre temps, le mode de couverture qu'emploie de préférence l'architecture syrienne ; d'ailleurs, dans le récit du siège de Jérusalem par Titus, on voit les soldats romains livrer bataille aux Juifs sur les terrasses des portiques du temple.

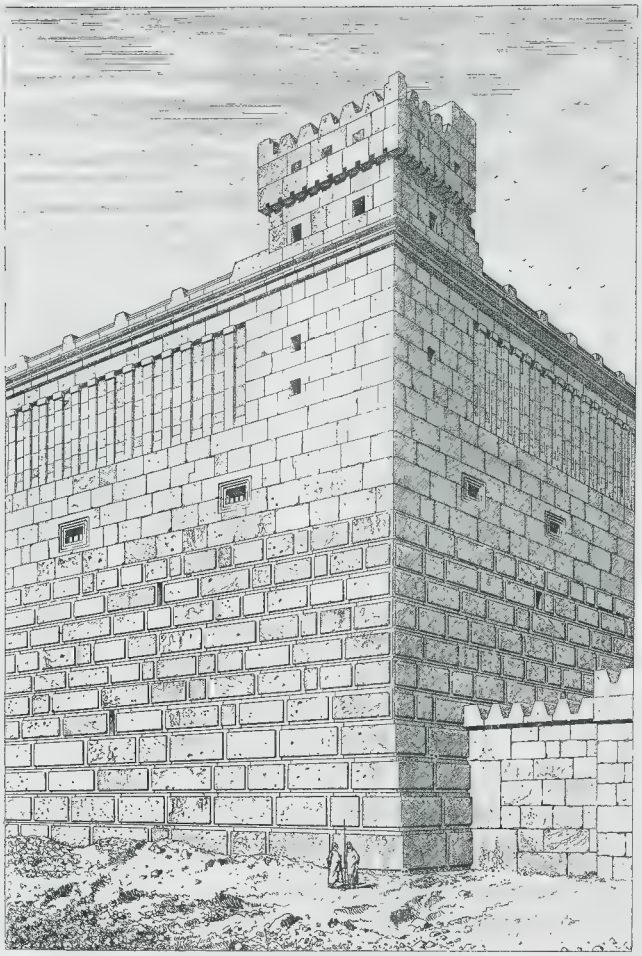


Fig. 11.

qu'Ézéchiel place dans les angles de la cour extérieure (XLVI, 22-24). Partout ailleurs des maisons et des portiques couverts de toits plats, de terrasses. La terrasse était déjà dans l'antiquité, comme elle l'est

La porte que nous trouvons devant nous peut être prise comme type de toutes les portes que nous rencontrerons aux autres entrées des deux cours et devant le temple. Il y a d'abord une baie qu'épaulent deux contreforts et que couronne la gorge égyptienne. On sait quel usage constant les architectes phéniciens ont

(81) *Histoire de l'Art*, t. I, p. 614-620; fig. 410, 411, 412.

fait de cette moulure empruntée aux édifices de la vallée du Nil (82); en Judée même, on la retrouve jusque dans un monument qui, à en juger d'après les éléments qu'il renferme, ne peut être antérieur à l'époque des Séleucides; nous voulons parler de celui qui est connu sous le nom de *Tombeau d'Absalom;* on a donc le droit de supposer que cette corniche, placée au-dessus de l'architrave, figurait ici dans tous les entablements. Cette baie forme, avec le vestibule intérieur, un avant-corps, un premier bâtiment qui dépasse de beaucoup le toit des portiques où il s'encadre. On en aperçoit la silhouette, ornée de créneaux, au second plan, en arrière du pylône, dans notre *planche* 36 (*fig.* 1), qui représente, vue de l'intérieur, une de ces portes du Parvis d'Israël. Derrière ce vestibule commence le couloir sur lequel donnent les chambres de garde; il est analogue à celui qui, flanqué de cellules du même genre, traverse de part en part, l'épais massif des portes de ville assyriennes (83); mais nous l'avons supposé découvert, pour mieux éclairer les deux vestibules antérieur et postérieur. Ici nous avons à présenter, avec quelque détail, les raisons qui nous ont fait donner à ces pylônes une forme très particulière, qui n'est ni celle du pylône égyptien, avec ses deux grandes pyramides tronquées (84), ni ce que l'on peut appeler le pylône assyrien, avec ses tours carrées qui ne dépassent que faiblement la crête du mur (85).

Ce qui caractérise surtout le pylône que nous avons restitué, ce sont ces deux tours élancées, ayant une hauteur double de leur base, que nous avons placées à droite et à gauche de la porte qui donne sur le Parvis d'Israël; elles répondent à ce que le texte appelle les *piliers de la porte.* Or, nous l'avons établi, un des traits qui donnaient au temple syrien sa physionomie originale, c'était la présence, devant l'entrée du sanctuaire, de piliers qui, n'ayant aucune fonction constructive, ne servant pas de supports, jouaient là à peu près le même rôle que les obélisques devant les temples de l'Égypte (86). Il y en avait qui, comme à Gadès ou à Tyr, faits de métal ou de quelque substance précieuse, comme l'émeraude ou le verre coloré, n'avaient que quelques mètres de hauteur; mais d'autres atteignaient une grande élévation. Lucien attribue 30 orgyies, c'est-à-dire environ 55^{m},50, à ceux qui se dressaient à Hiérapolis, en avant du temple d'Atergatis et qu'il appelle des phallus (87). Quel aspect offraient ces piliers et comment ils dominaient de très haut les portiques qu'ils précédaient, c'est ce que fait très bien comprendre une médaille dont de nombreux exemplaires nous ont été conservés, celle où l'on a représenté, à l'époque romaine, une sorte de vue perspective du célèbre temple de Paphos (*fig.* 12). N'ayant ni le granit des carrières de Syène ni des ouvriers habitués à le travailler, les Phéniciens ont modifié, pour l'adapter aux matériaux dont ils disposaient, le type de l'obélisque, qu'ils avaient appris à admirer en Égypte; par une sorte de compromis qui est bien dans l'esprit de leur art éclectique, ils ont construit l'obélisque en pierre, comme une sorte de tour; celui-ci n'est plus alors, au

Fig. 12.

moins par toute sa partie inférieure, qu'une applique faisant une saillie plus ou moins marquée sur le corps du bâtiment au-dessus duquel monte sa tête, terminée non plus par une pointe aiguë, mais par une échancrure qui rappelle l'embrasure comprise entre deux créneaux.

Il n'est pas douteux que le temple ait été bâti sous l'influence directe de l'art phénicien; nous étions donc autorisés à introduire et à employer ici toutes les formes architecturales qui appartiennent en propre à la Phénicie; mais pour celle qui nous occupe en ce moment, nous ne sommes pas obligés de nous en tenir à cette affirmation générale. Elle était encore, peu de temps avant le commencement de notre ère, dans les habitudes des architectes juifs; nous la rencontrons à la porte même de Jérusalem, dans un de ces monuments funéraires qui, soit sous les Asmonéens, soit sous la dynastie iduméenne, ont été taillés dans les rochers qui dominent à l'est la vallée du Cédron. Ce qui empêche d'attribuer à ces tombeaux, comme Saulcy a voulu le faire, une plus haute antiquité, c'est que, dans tous, on reconnaît, à première vue, des éléments qui portent le cachet de l'art grec; cependant, à côté de

82) *Histoire de l'Art*, t. III, p. 123-125, fig. 60, 61, 63.
(83) *Histoire de l'Art*, t. II, p. 480-482, fig. 214.
(84) *Histoire de l'Art*, t. I, p. 344-348, et fig. 207.
(85) *Histoire de l'Art*, t. II, fig. 213.
(86) *Histoire de l'Art*, t. II, p. 119-121.
(87) Lucien, *De la déesse syrienne*, § 29.

ces moulures, de ces colonnes, de ces chapiteaux, avec lesquels nous a familiarisés notre éducation classique, un œil exercé distingue certains traits qui ne relèvent pas du même goût. C'est la remarque que nous avons déjà faite à propos de la corniche du *tombeau d'Absalon;* même observation pour une autre de ces sépultures, celle qui est connue sous le nom de *Retraite des Apôtres*. Voici ce qui en reste : un portique dorique sur lequel s'ouvre la chambre sépulcrale et qu'encadrent, à droite et à gauche, deux pilastres dont

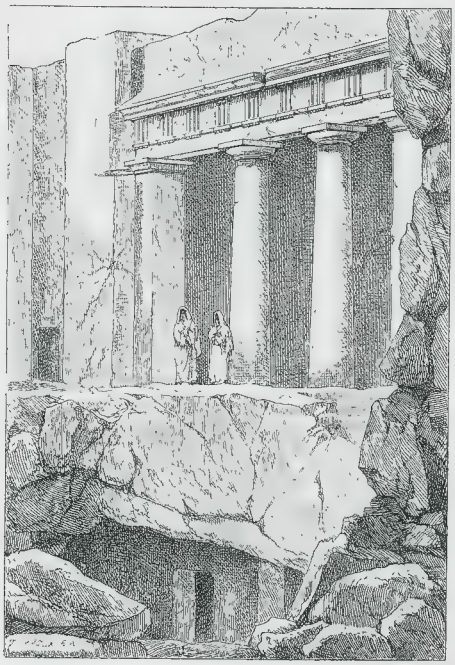


Fig. 13.

chacun se compose d'une face creuse comprise entre deux faces saillantes (*fig.* 13). La vue ci-jointe est empruntée au *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Égypte*, par Cassas, architecte et peintre français qui, au siècle dernier, a parcouru tout l'Orient, et dont, aujourd'hui, on néglige trop de consulter les dessins; ceux-ci sont le plus souvent à la fois très exacts et d'une facture très pittoresque. Cassas ne pouvait avoir, sur les procédés et l'esprit de l'art phénicien et judaïque, les lumières que nous possédons aujourd'hui; cependant, ici comme dans mainte autre des restaurations qu'il a tentées, il a fait preuve d'une intuition surprenante. L'examen de ce qui subsiste, surtout à gauche, de ces puissants contreforts l'a conduit à proposer une restitution qui, sauf peut-être pour certains détails du couronnement, ne saurait être très éloignée de la vérité (*fig.* 14). Le motif grec du portique y est accompagné par deux hauts piliers qui le dépassent de beaucoup; aucun monument grec ne nous offre rien de pareil, tandis que la composition de cette

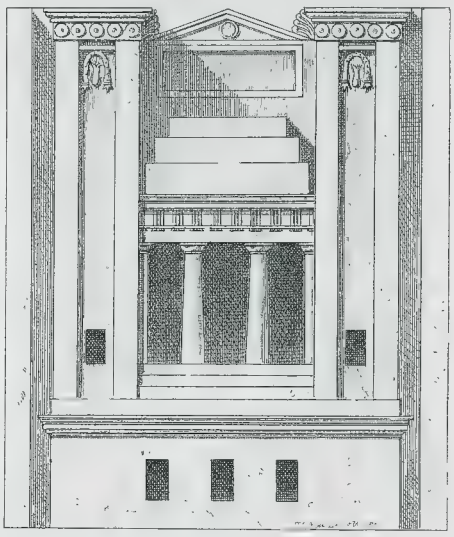


Fig. 14

façade funéraire rappelle d'une manière frappante celle du temple de Paphos. Une disposition semblable se trouve encore dans un autre tombeau de la même nécropole (*fig.* 15). Les pilastres, il est vrai, se rapprochent davantage ici de ceux qu'emploie l'architecture hellénique; ils n'ont pas un aspect aussi original, aussi franchement accusé que dans la *Retraite des Apôtres;* mais c'est encore le même principe, des formes montantes, qui ne portent rien, et qui se dressent des deux côtés d'un portique ou d'une porte dont elles dominent d'assez haut le faîte.

Le parti que nous avons pris, pour la restitution des pylônes, est donc doublement justifié; il l'est à la fois par les auteurs et par les monuments. Les tentatives que l'on avait faites jusqu'ici pour reconstruire, sur les données d'Ézéchiel, ces *piliers de la porte* n'avaient abouti qu'à des résultats contre lesquels protestait le bon sens; c'est, comme nous l'avons montré, que l'on n'avait pas compris le texte hébreu; dans les deux coudées qu'il assigne au pilier, on avait vu la face externe de ce pilier, au lieu d'y deviner la saillie qu'il fait, en plan sur la façade. On se demandait, avec rai-

son, quel effet pouvait produire à l'œil et comment d'ailleurs pouvait tenir debout un pilier d'environ 30 mètres de haut sur 1 mètre seulement de base. La question de solidité mise à part, le croquis ci-joint suffit

Fig. 15.

à montrer ce qu'une pareille construction aurait de disgracieux et d'étriqué (*fig.* 16).

Comme le pylône égyptien, le pylône phénicien, tel que nous le comprenons, devait contenir des chambres et des escaliers qui y conduisaient; à l'échelle où est le plan, nous n'avons pu indiquer ces détails; mais, dans la vue perspective (*pl.* 36, *fig.* 1), on devine la place de ces pièces aux fenêtres qui sont percées dans la face en retrait du pylône et sur ses côtés. Ces chambres au-dessus de la porte, nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer, sont d'ailleurs mentionnées assez souvent dans les textes orientaux. Les palmiers appliqués en bas-relief contre le mur, aux deux côtés de l'entrée, sont signalés à plusieurs reprises par Ézéchiel; peut-être étaient-ils peints de couleurs qui en rehaussaient la saillie, qui les faisaient ressortir sur la blancheur de la pierre. Nous en dirons autant de l'ornement que nous avons supposé dans la partie haute du pilier; c'est la grenade, que le décorateur avait partout prodiguée sur le chapiteau des deux colonnes de bronze et dans la décoration du sanctuaire. Autour, une sorte d'encadrement en forme d'anse, au-dessous une petite palmette dont il serait aisé de montrer plus d'un exemple dans les monuments phéniciens.

Pour faciliter la circulation, deux portes latérales, très simples, conduisent du vestibule postérieur sur le dallage, en avant du portique. Celui-ci comporte, à l'intérieur, des colonnes de bois ou de métal disposées sur deux portiques, et, par devant, une file de piliers de pierre. Pas un mot du texte ne nous en indiquait les proportions ou la forme; on reconnaîtra, dans les chapiteaux, ces volutes superposées qui se rencontrent si souvent dans les stèles cypriotes, sur l'architrave, la rosace et sur le devant du pilier, les palmettes dont les décorateurs phéniciens font un si fréquent usage.

La cour intérieure est assise sur une plate-forme

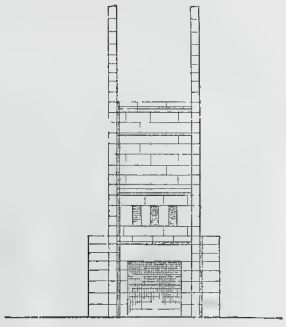


Fig. 16.

qui déborde tout autour des bâtiments; l'espace compris entre le pied des constructions et le bord de cette terrasse doit être le *dallage supérieur*. Celui-ci est porté par un mur de soubassement auquel doit s'appliquer un passage du *Livre des rois*, qui a été mal compris : « Salomon bâtit la cour intérieure au moyen de trois rangées de pierre de taille et d'une rangée de poutres de cèdre (88). » On a cru qu'il s'agissait d'une balustrade en planches de cèdre posée au-dessus de la troisième assise, de l'assise supérieure du petit mur; mais

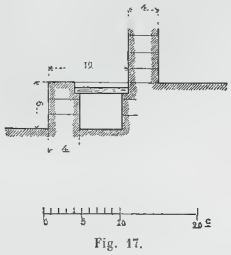


Fig. 17.

il faut forcer beaucoup le sens des termes pour les expliquer ainsi. On se tient bien plus près du texte en supposant la *rangée de poutres* perpendiculaire à la direction du mur. Engagées par leurs deux extrémités dans des trous préparés pour les recevoir, les poutres s'appuieraient d'un côté sur le mur des bâtiments que portait la terrasse, et, de l'autre, sur le mur bas qui la termine (*fig.* 17). Très rapprochées, ces poutres pou-

(88) I, *Rois*, VI, 36. Il est dit un peu plus loin (VII, 12) que la cour et le portique du palais étaient entourés d'une clôture du même genre.

vaient supporter une mosaïque ou un léger dallage.

Nous avons indiqué la disposition des édifices qui entourent cette cour; on fera seulement observer ici que les boucheries sont à ciel découvert; en cas de pluie, le portique sur lequel s'ouvraient ces pièces fournissait un abri suffisant. Moins profond que celui de la première cour, ce portique n'avait que des piliers de pierre; style et proportions, tout y devait ressembler à ce que nous avons placé dans le Parvis d'Israël; peut-être seulement la décoration était-elle plus riche dans le Parvis des prêtres.

Nous ne cherchons ici qu'à donner une idée du caractère des élévations, telles qu'on les aperçoit dans une vue d'ensemble qui ne comporte pas de détails; nous n'essayerons donc pas de restituer le chapiteau compliqué de ces deux colonnes de bronze *Iaqin* et *Boaz*, comme on les appelait, qui sont décrites avec tant de complaisance par les auteurs de livres historiques et par Jérémie. Pour le moment, une seule question nous intéresse, savoir où étaient posées ces colonnes et quel rôle elles jouaient. D'après certains interprètes, elles auraient fait partie intégrante de l'édifice; elles auraient soutenu soit le linteau de la porte, soit, en avant de celle-ci, une corniche saillante en forme d'auvent; d'après les autres, elles auraient été dressées devant le temple, mais sans faire corps avec lui. Les textes ne suffisent pas à trancher la question; cependant ils semblent plutôt favorables à cette dernière hypothèse. C'est celle-ci que nous avons adoptée, et, si nous n'avons pas hésité à le faire, c'est surtout que ce parti nous paraissait plus conforme aux traditions de l'architecture religieuse des Phéniciens. On n'a pas oublié les exemples que nous avons cités de ces stèles ou colonnes isolées que l'on rencontrait en avant des temples de la Syrie et de Chypre. Nous ajouterons encore à cette liste un petit monument qui, mieux qu'aucun autre, paraît, malgré ses très faibles dimensions, pouvoir donner une juste idée de la manière dont étaient disposées les colonnes fondues par Hiram pour Salomon. C'est un modèle en terre cuite que possède le Louvre; on incline à y reconnaître l'image réduite d'un temple, peut-être d'un temple d'Astarté (*fig.* 18). A première vue, les colonnes semblent porter l'auvent qui fait saillie au-dessus de la porte; mais, si l'on y regarde de plus près, on reconnaît que le fût se termine par un chapiteau en forme de fleuron, qui ne paraît pas fait pour servir de support; la pointe qui en sort aurait difficilement joué le rôle de coussinet. L'espèce de socle que le mur projette en avant, des deux côtés de l'entrée, indiquerait plutôt que les colonnes étaient à une certaine distance de la chapelle; si le potier les en a si fort rapprochées, s'il les a mises en contact avec l'auvent, c'est pour ne pas compliquer l'exécution et ne pas augmenter la fragilité de l'ouvrage; mais un contemporain ne s'y serait pas trompé; il aurait aussitôt compris l'intention de l'artiste, il aurait replacé les colonnes là où nous plaçons les deux fûts de bronze, sur un stylobate, à quelques pas en avant du temple. Iaqin et Boaz avaient 18 coudées de hauteur.

Le frontispice du temple s'élève en arrière de ces deux colonnes. Étant données, d'une part, les raisons qui nous ont conduits à prêter aux frontispices des six portes la forme que nous leur avons assignée, et, d'autre part, la hauteur qu'attribue Ezéchiel à ces frontispices, nous ne pouvions nous dispenser d'arriver ici

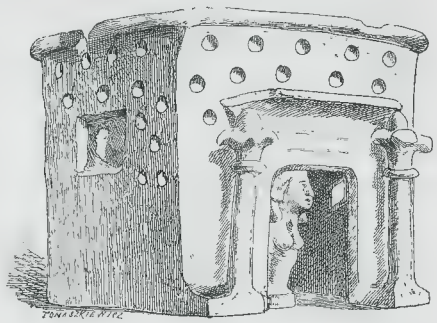


Fig. 18.

au résultat que présente notre planche. Tout pylône déborde sur le bâtiment auquel il sert de façade. En vertu de ce principe, nous avons dû admettre, pour les pylônes des portes extérieures et intérieures, une base de 30 coudées et, pour celui du temple, qui ouvre et décore un édifice plus large du double que les portes, une base de 60 coudées. Le rapport que nous trouvions établi, dans presque toutes les parties de l'édifice, entre la largeur et la longueur, entre la base et la hauteur, était celui de 1 à 2; il n'y avait aucune raison de croire qu'on s'en fût écarté dans la portion de l'ensemble qui, par suite de sa place et de sa destination, devait avoir, aux yeux de l'architecte, le plus d'importance et produire le plus d'effet; nous avons été ainsi conduits, ou plutôt contraints à construire au-dessus du vestibule un pylône qui a 120 coudées de haut. Ces 120 coudées, c'est justement la hauteur que donne à l'édifice l'auteur des *Chroniques*, que Josèphe a suivi. On avait toujours déclaré ce chiffre fautif et exagéré (89); aussi nous étions-nous gardé de le prendre comme point de départ; c'est sans le savoir, c'est en quelque sorte malgré nous que nous y avons été ramené, par l'étude du plan d'Ézéchiel. Est-ce à dire que cet énorme pylône, haut de plus de 60 mètres, ait jamais été achevé, soit dans

(89) II, *Chroniques*, III, 4.

le premier, soit dans le second temple? Nous n'oserions l'affirmer; nous n'en savons rien, tout en maintenant que la cote des *Chroniques* n'est ni le résultat d'une erreur de copiste, ni l'invention d'un écrivain à bon droit suspect d'aimer les gros chiffres. Cette élévation que n'ont peut-être jamais eue, mais que devaient avoir ce que les Grecs auraient appelé les *Propylées* du temple était indiquée par les proportions des autres parties du monument. C'était un idéal que l'on n'a peut-être pas atteint, mais que l'on n'a jamais perdu de vue. Ézéchiel l'avait présent à l'esprit; tout son plan le suppose, et si le rédacteur des *Chroniques*, si Josèphe l'ont mentionné, c'est qu'il était resté dans la mémoire du peuple et surtout de la classe sacerdotale.

Du vestibule, on entre dans le sanctuaire proprement dit, qui se divise en deux salles de dimensions inégales, le *Héchal* et le *Débir*. Nous en connaissons les hauteurs, au moins pour le temple de Salomon (90); elles étaient de 30 et de 20 coudées. Mesurée à l'intérieur, l'élévation du vaisseau décroît ainsi, de l'entrée au fond, comme dans les temples égyptiens. Cette différence de hauteur ne s'accusait pas extérieurement, croyons-nous, par un ressaut de la toiture; nous avons supposé, avec divers interprètes, au-dessus du *Débir*, une chambre haute de 10 coudées qui permet de continuer jusqu'au bout la ligne horizontale de la terrasse; c'est ce que montre notre planche 36 (*fig.* 2), qui donne une vue latérale du temple, prise au nord du Parvis d'Israël. Le décrochement du toit aurait produit à l'œil un très mauvais effet; il aurait donné à la partie postérieure de l'édifice quelque chose de grêle et d'étriqué. Nous avons remédié ainsi à l'un des défauts que présente la physionomie du monument dans la plupart des essais de restitution qui ont été proposés; mais il restait encore une difficulté que nous ne pouvions méconnaître. Entre ce grand pylône de 120 coudées et le bâtiment de 30 coudées qui y est attenant, il semblait y avoir une disproportion fâcheuse, qui aurait surpris et inquiété le spectateur, et ce qui le rendait plus sensible encore, c'était l'aspect mesquin que l'on avait toujours donné à ce bâtiment, composé de trois étages de cellules qui, dans le temple d'Ézéchiel comme dans celui de Salomon, entoure le sanctuaire; on s'était contenté d'élever des murs verticaux dans lesquels on avait percé des petits jours qui ressemblaient à ceux d'une manutention. Les murs qui séparent les cellules donnent en plan de véritables éperons; ce caractère, qu'ils tiennent des dispositions de l'édifice, on le leur conserve en plaçant les fenêtres des trois étages de cellules dans un mur de remplissage disposé en arrière-plan sur une faible profondeur. Les extrémités de ces cloisons forment ainsi autant de piliers d'une saillie très marquée, où l'alternance des creux et des pleins contraste avec la solidité des angles. Le fort relief de la corniche et le crénelage qui la surmonte achèvent de donner à ce bâtiment une assiette et une fermeté de lignes qui ajoutent beaucoup à l'ampleur du massif en avant duquel se dresse le pylône. Pour que ce massif fût visible tout entier, nous avons, dans la planche 36 (*fig.* 2), supposé qu'au moment où la vue est prise, l'édifice latéral, celui qui sépare le Parvis d'Israël de la cour de 25 coudées attenante au temple, est encore en construction; achevé, il aurait dérobé à la vue ce que nous tenions à montrer.

Avec sa toiture, le troisième étage des cellules arrive à 20 coudées. Il est dépassé de 10 coudées par le mur du sanctuaire. C'est dans cette partie de l'édifice que sont les deux fenêtres qui éclairent le *Héchal;* une troisième donne du jour à la chambre que nous avons

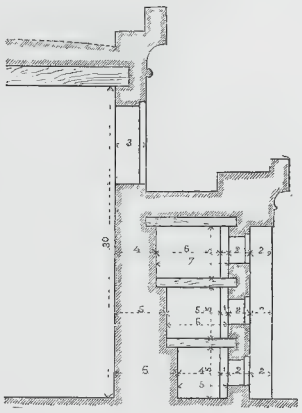


Fig. 19.

placée au-dessus du *Débir;* celui-ci ne reçoit de lumière que par la porte.

La partie inférieure du mur extérieur du sanctuaire est à gradins; à la hauteur de chacun des étages de cellules, il recule d'une coudée; ces retraits successifs le font diminuer d'épaisseur à mesure qu'il monte, en même temps qu'ils permettent d'agrandir les cellules, qui ont 5 coudées au rez-de-chaussée, 6 au second, 7 au troisième. Un croquis très simple fera comprendre cette disposition, telle du moins que permet de la comprendre la description des *Rois* (*fig.* 19). Le croquis ci-joint a été composé de manière à s'adapter à la fois à la description d'Ézéchiel et à celle des *Rois*. Ézéchiel donne 4 coudées de profondeur à ses cellules du rez-de-chaussée (XLI, 6); nous supposons cette mesure prise entre le pied du mur du temple et les éperons du bâtiment latéral. Ceux-ci font une saillie d'une coudée sur le mur

(90) I, *Rois*, VI, 2, 20.

de remplissage. Ce dernier mur est donc à une distance de 5 coudées du mur du temple. On aurait eu 4 ou 5 coudées suivant que l'on aurait mesuré l'intervalle sur les faces creuses ou sur les faces saillantes du bâtiment latéral. Engagées par un bout dans les piliers qui séparent les cellules, les poutres qui soutiennent les planchers posent par leur autre extrémité sur les ressauts du mur. Bien moins claire, la description d'Ézéchiel semble faire allusion à quelque autre arrangement plus compliqué.

Nous ne parlerons pas ici de la richesse qui avait été déployée à l'intérieur du sanctuaire, des parquets, des lambris, des plafonds de cèdre, du placage en or dont le bois était revêtu sur l'autel que renfermait le *Héchal*, sur les battants des portes, sur les cloisons du *Débir*. La vue d'ensemble que nous expliquons et même les vues partielles qui nous ont servi à mieux faire saisir l'aspect de certaines portions du monument ne comportaient pas ces détails. Si d'ailleurs, à l'aide des différents secours dont nous disposions, on pouvait entreprendre avec confiance de rétablir les maîtresses lignes du plan et même les grands traits des élévations, il serait plus difficile de restituer, avec nos seuls textes, toute une décoration. Des mots, fussent-ils plus précis que ceux dont se servent les écrivains juifs, ne sauraient à eux seuls, définir le caractère d'un ornement. Nous renverrons à un autre chapitre le peu qu'il y a à dire du mobilier et de la parure du temple ; nous ne nous occupons ici que des masses, de ce qui aurait frappé tout d'abord l'œil d'un spectateur placé à une certaine distance.

Quant à l'édifice mystérieux qui occupe l'arrière-cour, nous ne pouvions avoir à son propos qu'une ambition, lui donner, en élévation, un aspect qui fût en rapport avec l'idée que nous nous sommes faite de son plan. Séparé de la cour du temple par un portique à claire-voie, il est isolé dans l'arrière-cour ; la gorge égyptienne en couronne les lignes horizontales. Le péristyle qui le précède est plus élevé que le reste du temple.

Nous avons dû supprimer, dans la planche 36 (*fig.* 2), le bâtiment latéral qui est à cheval sur le carré du temple et sur celui de l'arrière-cour. Formé de trois étages en retrait les uns sur les autres, il rappelle, par cette disposition, les tours chaldéennes et assyriennes. Pas de portique ni même de galerie feinte comme dans le bâtiment qui enveloppe le temple, mais de grandes faces nues dont l'uniformité n'est rompue que par les fenêtres. C'est une annexe, un bâtiment de service, qui ne comportait pas de formes accentuées et décoratives. Le texte même nous avertissait d'avoir à mettre ici cette simplicité d'arrangement et d'aspect : « Les chambres supérieures étaient à trois étages et n'avaient pas de colonnes pareilles aux colonnes des cours (91). » Dans la planche 36 (*fig.* 2), en avant du grand pylône du temple, on voit la porte par laquelle on entre dans le couloir de dégagement sur lequel donne l'allée centrale dont les deux côtés sont occupés par les sacristies.

A l'occident, derrière ce que nous croyons être le *Parvar*, il y a un groupe d'habitations établies sur l'esplanade extérieure ; nous avons dit à quel usage pouvaient avoir été affectées, sous les rois de Juda, les constructions de cette partie de l'ensemble ; ce n'est là qu'un soupçon, qu'une présomption ; mais, du moment que nous l'admettions, nous étions fondés à placer de ce côté une porte qui a son corps de garde. Il fallait à ce quartier, qui avait sa destination spéciale, une entrée qui lui appartînt en propre et où pût être exercée une surveillance.

Nous étions entrés dans l'enceinte sacrée par la porte orientale ; nous en sortons à l'Occident, après l'avoir parcourue tout entière. Nous avons, durant cette visite, essayé de remplir auprès du lecteur qui a bien voulu nous suivre l'office dont l'ange s'acquitte auprès d'Ézéchiel, celui de guide et de démonstrateur. Ézéchiel décrivait un édifice qu'avaient connu beaucoup de ces Juifs auxquels il s'adressait ; il avait donc le droit de compter sur leur mémoire pour suppléer aux lacunes de sa description et pour en éclaircir les obscurités. Cette ressource nous faisait défaut ; nous ne pouvions nous faire comprendre qu'à condition d'entrer dans plus de détails, de tout spécifier, et encore n'y serions-nous pas arrivés si le crayon n'était pas venu au secours de la parole, si nous n'avions pas eu l'avantage de pouvoir rendre sensibles à l'œil, par le moyen de nos planches et de nos diagrammes, les dispositions du plan et de l'élévation. En pareille matière, les explications les plus circonstanciées ne valent pas, ne sauraient remplacer une figure.

L'image que nous avons présentée de ce monument célèbre est, nous en avons la ferme conviction, beaucoup plus près de la vérité qu'aucune des restaurations qui en ont été tentées, même dans ces derniers temps. Au dix-septième siècle, les seules formes que l'on pût prêter au temple étaient celles que l'on avait sous les yeux, dans les ruines des bâtiments antiques de l'Italie et dans les édifices contemporains. Examinez la restauration du savant jésuite Villalpand : ce que vous y trouverez, c'est de l'architecture romaine, ou plutôt une architecture bâtarde de la Renaissance (92). Plus tard, on donne au temple de Salomon l'aspect de Ver-

(91) XLII, 6.

(92) *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi Hierosolomytani.* Rome, 1596-1608, 3 vol. in-folio avec planches. C'est dans le tome II que se trouve sa restauration, où il mêle le dorique romain, avec base, aux pilastres corinthiens.

sailles ou de Saint-Thomas d'Aquin (93). C'est seulement de nos jours que l'on a commencé de soupçonner qu'il ne fallait pas aller chercher dans Vitruve et dans ses commentateurs et disciples modernes les éléments et les formes d'un édifice bâti en Judée, un millier d'années avant notre ère.

Les études archéologiques avaient fait de rapides progrès; vers le milieu de ce siècle, on connaissait l'Égypte et l'on devinait quelle influence cet art original et puissant avait dû exercer sur celui des contrées voisines. Alors prévaut ce que l'on peut appeler la solution égyptienne du problème, solution représentée par les travaux de Thénius (94), de Saulcy (95) et de M. de Vogüé (96); on veut que le temple de Salomon, et par suite celui d'Ézéchiel, aient été des édifices purement égyptiens; on cherche dans le temple de Khons et dans les autres édifices thébaïns de la même époque tous les éléments des restitutions que l'on essaye.

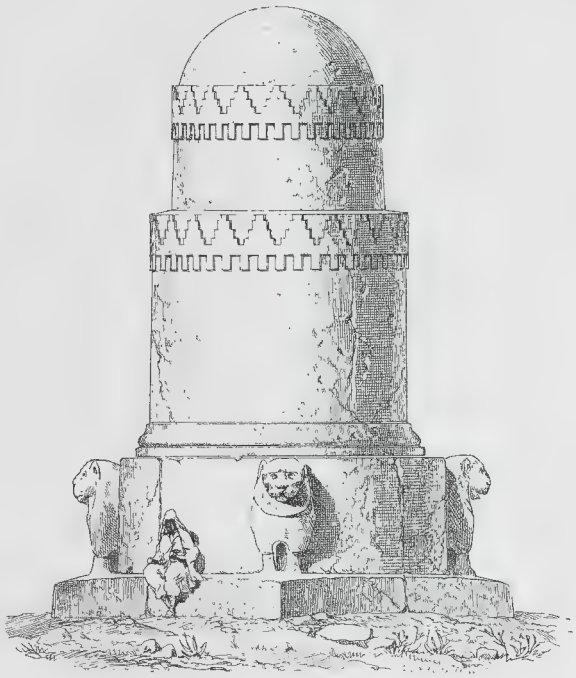


Fig. 20.

Cette hypothèse contient certainement une grande part de vérité; en cherchant, dans le livre précédent, à définir la civilisation phénicienne, nous avons longuement insisté sur tous les emprunts qu'elle avait faits à l'Égypte, et l'on a pu voir, dans notre restauration, quelle place nous y avons attribuée à des motifs tout égyptiens, tels que la gorge des corniches, l'ordonnance du péristyle de l'arrière-cour, le débordement des pylônes sur le corps des portes. Nous ne saurions pourtant admettre que ni les temples phéniciens de Tyr, de Byblos et de Paphos ni, par conséquent, le temple de Jérusalem aient été de pures copies des temples de Thèbes et de Memphis; nous croyons que la Phénicie a eu une architecture religieuse dont l'Égypte n'a pas fait tous les frais. D'autres éléments y sont entrés, ceux qu'elle a tirés de l'Assyrie et de la Chaldée; c'est ainsi que ces portes si profondes, avec leurs deux vestibules et leur couloir central flanqué de corps de garde, rappellent bien plutôt les portes des villes assyriennes, percées dans d'épais massifs de briques crues, que celles qui donnent accès aux temples égyptiens.

Nous avons mis surtout ici, comme couronnement de la muraille, le créneau, qui est né spontanément de l'architecture en brique; l'Égypte paraît n'en avoir fait qu'un usage très restreint même dans l'architecture civile; elle ne l'a guère employé que comme moyen de défense, tandis qu'on le rencontre à tout instant en Assyrie, non seulement sur la crête de tous les édifices, quelle qu'en soit la destination, mais encore dans la décoration sculptée ou peinte, comme ornement. Or la Phénicie l'avait adopté en cette qualité; elle aussi le plaçait, comme parure, là où il n'avait aucune fonction utile à remplir; on en a la preuve dans ce tombeau d'Amrit où, plaqué à la pierre, il tourne par deux fois autour du cylindre qui fait le corps du monument (*fig.* 20).

L'originalité de l'architecture phénicienne est dans le mélange qu'elle fait d'éléments ainsi puisés à des

(93) Lami (Père Bernard Lami, *de Tabernaculo fœderis, de sancta civitate Jerusalem et de templo ejus*, in-folio. Paris, 1720. Lightfoot (Joannis Lightfooti *opera omnia*, 2 vol in-folio, Anvers, 1699) n'avait donné qu'un plan, d'ailleurs très bien étudié (t. I, p. 553). Hirt n'a étudié que le temple d'Hérode; il a donc pu, dans les croquis joints à son court mémoire, introduire les ordres grecs (*Abhandlungen der kön. Akademie der Wissenschaften in Berlin*, 1816 1817, in-4°, Historisch-philosophische klasse, p. 1 : *Ueber die Baue Herodes des Grossen überhaupt, und über seinen Tempelbau an Jerusalem in besonders*. 2 planches). Dom Calmet, dans son *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament*, au t. II du commentaire sur les *Rois*, en tête du volume, donne un plan et une vue cavalière du temple; mais celle-ci est à si petite échelle que l'on ne saurait juger du style adopté pour la restauration des bâtiments.

(94) Thenius, *das vorexilische Jerusalem und dessen Tempel*. Leipzig, 1849, 3 pl.

(95) De Saulcy, *Histoire de l'Art judaïque*, pp. 194 et suivantes.

(96) De Vogué, *le Temple de Jérusalem*, ch. III et pl. IV.

sources diverses; elle est dans le dosage des ingrédients dont se compose ce mélange, dans le titre même de cet alliage; elle est aussi dans le détour que prend cet art éclectique pour adapter à ses besoins et à ses goûts certaines formes que la nature des matériaux dont il dispose ne lui permet pas de reproduire intégralement. C'est ainsi que l'obélisque, l'aiguille monolithe patiemment taillée dans le granit de Syène devient, en Phénicie, la colonne de métal ou le haut pilier de pierre appareillée; il y perd peut-être en hardiesse et en beauté, mais il n'en garde pas moins sa place au seuil du temple et, par la modification qu'il a subie, il contribue beaucoup à donner au monument phénicien une physionomie qui lui est propre, qui le distingue de toutes les autres créations de l'architecture antique. Transporté dans les cours de l'édifice que nous avons construit, errant sous ses colonnades, mesurant du regard la saillie et l'élévation de ses pylones, l'archéologue s'apercevra qu'il n'est pas loin de la vallée du Nil, que nous l'avons conduit chez un peuple sur lequel s'est étendue l'ombre et projeté le reflet des arts de l'Égypte; mais en même temps, si l'exécution n'a pas trahi notre pensée, il sentira que la ville dont il visite le sanctuaire n'est ni Thèbes ni Memphis. Ce n'est pas, on l'avait oublié jusqu'ici, au Pharaon son beau-père que Salomon avait demandé un architecte; il s'était adressé, nous nous en sommes souvenu, à son voisin, à son allié le plus intime, au roi de Tyr. Nous aurons atteint notre but, nous ne regretterons pas les longues heures passées, avec le prophète, dans la maison de Iahvé, si le connaisseur qui étudiera notre restitution y reconnaît un édifice d'un caractère très particulier, celui qu'avec la souplesse de son talent ingénieux et accommodant un artiste phénicien a pu construire pour un dieu qui ne voulait pas dans son temple d'images et de statues.

PORTE DU COLLÈGE DES INFANTES (TOLÈDE)

(Planche 40.)

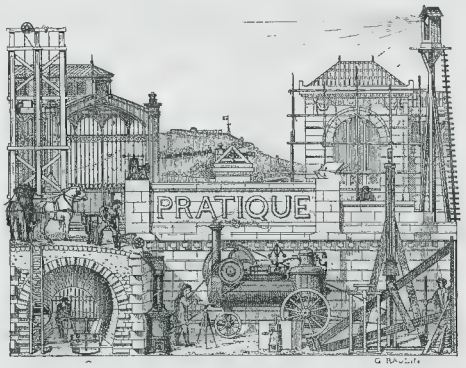
Cette planche, due au talent si brillant et si charmant à la fois de M. Guillaumot, a été exécutée d'après une excellente photographie. Nous apprenons, grâce à l'obligeance du secrétaire de la Société centrale des architectes espagnols et de M. Jean B. Lazaro, architecte diocésain de Tolède, que, de même que le Collège des « Demoiselles nobles », qui existe également à Tolède, le Collège des Infantes fut fondé par le cardinal don Juan Martinez Siliceo, qui occupa le siège de l'archevêché de Tolède depuis le 30 janvier 1546 jusqu'à la fin de mai 1557. On y élève gratuitement les jeunes gens qui se destinent à l'état ecclésiastique; on leur apprend la musique et on les fait chanter au chœur; de là le nom qu'on leur donne : « los infantillos », diminutif du mot « Infantes » appliqué au Collège même.

Cet édifice n'offre de remarquable que la porte que nous publions ici. Il est aisé d'y reconnaître une œuvre du XVI[e] siècle, décorée peut-être par le ciseau du célèbre Berruguette; mais il faut avouer aussi qu'elle présente quelque chose d'étrange dans son caractère. Le médaillon de la vierge immaculée tenant l'enfant Jésus, avec la Foi et la Force pour supports, et couronné par l'Abondance, forme un amortissement essentiellement religieux dans sa conception; le blason au milieu de l'entablement et représentant les armes du fondateur l'est également; mais les deux figures de femmes terminées en gaines et décorant la face des deux montants de la porte, sont mouvementées au possible, finies, gracieuses, galantes à faire rêver. C. Dy.

REVÊTEMENTS EN FAIENCE (PORTUGAL)

(Planches 41 à 44.)

Les spécimens de carreaux émaillés représentés sur nos deux planches en chromo complètent la série de motifs de ce genre que nous avons commencé à publier l'année dernière et qui nous ont été communiqués par notre éminent collaborateur M. J.-L. Pascal, au retour d'un voyage en Portugal (Voy. vol. XLI, *col.* 257).



HOTEL A AMIENS

Par M. E. Ricquier, architecte.

(Planches 45 et 46.)

L'aspect général de cet hôtel rappelle par sa liberté d'allures l'époque de la Renaissance. Pourvoir aux besoins de l'habitation et accuser nettement dans les façades le parti adopté, telle nous paraît être l'idée qui a présidé à la conception de l'œuvre. La brique abonde dans le département de la Somme, et cette matière est ici presque seule employée, la pierre étant réservée uniquement aux bandeaux qui marquent la séparation des

étages et à l'accentuation de quelques parties de l'édifice.

Ainsi qu'on le remarque en examinant le plan du rez-de-chaussée (*pl.* 46), la porte d'entrée donne, à la fois, accès direct aux pièces d'habitation des maîtres, à la cour et à la cuisine. Cette disposition a été demandée pour éviter un nombreux personnel, le service de la porte se faisant ainsi de la cuisine.

La salle à manger est éclairée par une large baie sur la cour; le salon tient toute la largeur de la façade avec vue sur le boulevard. Entre ces deux pièces est un grand dégagement éclairé par une triple baie sur rue et renfermant l'escalier tout en bois avec marches apparentes au-dessous. Ce dégagement, sorte de hall minuscule dans lequel les enfants peuvent prendre leurs ébats, semble avoir été commandé par l'étroitesse du terrain, qui imposait la nécessité de placer l'escalier au milieu de la longueur.

Le premier étage comporte : une chambre sur cour avec cabinet de toilette, un dégagement permettant l'accès au water closet et à un cabinet de travail prenant jour sur la rue Lemâtre, puis une grande chambre sur le boulevard avec cabinet de toilette bien éclairé. Pour mettre à profit la vue très agréable et très étendue que l'on a de cette chambre, l'architecte a cru devoir pratiquer le pan coupé, avec balcon circulaire sur encorbellement, qui donne à cette partie de la construction un aspect très original et parfaitement justifié. Ce pan coupé est racheté au deuxième étage, dont le plan reprend la forme rectangulaire adoptée pour le rez-de-chaussée.

L'étage sous comble comprend : lingerie, repasserie et chambre de domestique.

La région n'offrant pas de briques de teintes différentes, qui lui auraient permis divers agencements fort usités en d'autres pays, l'architecte a dû adopter la brique ordinaire; les joints sont pleins, au ciment rouge vif et serrés au fer; ce mode de jointoiement s'accorde avec le ton gris rose un peu fade de la brique du pays et met convenablement en valeur le ton blanc jaunâtre de la pierre. Au centre de chacune des arcatures en briques de la corniche, sont placés des *cabochons* en faïence, de coloration vert pâle, qui donnent un peu de brillant à cette partie vigoureusement accusée de la construction. La rosace qui décore le médaillon en pierre du deuxième étage, à gauche de l'angle, est aussi en faïence.

La rampe du balcon, les grilles des fenêtres, le marteau de la porte et toute la ferronnerie ont été étudiés de manière à bien mettre en relief le travail du forgeron.

La dépense s'est élevée à la somme de 50,000 francs. C'est là un prix considérable relativement à l'exiguité du terrain construit (80 m. s.) mais il est en partie dû à l'emplacement, choisi sur le fossé remblayé des anciennes fortifications de la ville, ce qui a forcé les constructeurs à descendre à 12 mètres en contre-bas de la chaussée pour trouver le bon sol.

PORTE DE DÉPENDANCES

RUE DE CHARTRES, N° 1, A NEUILLY-SUR-SEINE

Par M. Grujon, architecte.

(Planches 47.)

Nous présentons sur cette planche, à l'échelle de 0m.04 pour mètre, les élévations d'une Porte charretière et d'un guichet donnant accès au service des écuries et remises d'une maison de rapport, genre hôtel, construite sur le rond-point de la Porte-Maillot, n° 16, et appartenant à M. G. Monplas.

La Porte charretière, à deux vantaux, et le guichet sont construits tous deux en pitchpin, avec armatures en fer à U formant encadrement (comme on le voit sur la coupe), et pentures aux deux parements, en fer forgé. La Porte charretière est ajourée dans sa partie haute. Les frises qui la composent sont chanfreinées au droit des joints. Elles sont, de plus, teintées en brun et les ferrures sont peintes en noir.

Les défenses à enroulements qui garnissent le dessus de la porte et celles qui revêtent le dessus des murs formant jambages sont en fer forgé, ainsi que les pots à fleurs.

La Porte charretière et son guichet ont coûté :

Pour la menuiserie.	300 fr.
Pour la serrurerie (y compris les ferrures)	900
Les deux défenses	500
Ensemble.	1.700 fr.

La menuiserie a été exécutée par M. Badaire et la serrurerie par M. Duclos.

MÉNAGERIE DES OISEAUX

AU JARDIN DES PLANTES, A PARIS

Par M. J. André, architecte.

(Planches 48-49 et 50.)

Cette construction pittoresque, que l'on appelle « la grande volière », a été exécutée dans le courant de l'année 1880, sans qu'un programme écrit eût été imposé à l'architecte; c'est sur de simples indications fournies par l'administration du Muséum qu'elle a été disposée et aménagée. L'ancienne volière, d'installation très défectueuse, est occupée par les grands oiseaux de proie, tandis que la nouvelle est destinée à des oiseaux qui exigent plus de soins et qui ne sauraient hiverner en nos climats que dans certaines conditions de température.

Il s'agissait de procurer à ces derniers volatiles le double avantage d'une habitation les abritant contre le froid et d'un enclos dans lequel ils pussent prendre leurs ébats en plein air, lorsque la température le permet. Il fallait aussi faciliter, en tous temps, aux promeneurs la vue de ces pensionnaires ailés. Il importait enfin d'organiser un service d'une exécution très simple pour les employés et aussi peu gênante que possible pour les oiseaux eux-mêmes. Toutes ces conditions nous paraissent avoir été très habilement satisfaites par notre éminent confrère.

Sur chacune des faces longitudinales d'un couloir de service, se trouve disposée, comme le montre le plan du rez-de-chaussée (Pl. 48-49), une série de loges vitrées, dont l'ensemble forme une vaste verrière laissant exposés aux regards du public les oiseaux perchés à l'intérieur.

Chacune de ces loges est, en quelque sorte, prolongée par un enclos grillagé ou grande cage qui lui sert d'annexe.

Aux extrémités du couloir s'élèvent deux pavillons ; l'un abrite l'entrée de l'édifice et l'escalier conduisant au comble ; l'autre ne renferme que des dégagements ou des débarras. Ces pavillons sont surmontés de lanternons en bois, sans communication directe avec l'intérieur, mais reliés entre eux par un chemin de service, auquel on accède, comme le montre la coupe (Pl. 50), par une échelle mobile et une trémie ménagée dans le comble. Ces lanternons, destinés au logement d'espèces particulières, sont encore inoccupés.

Traversant les deux pavillons, le couloir de service donne accès, à chaque bout, à trois loges rayonnantes accompagnées aussi de cages à air libre.

Les loges sont pourvues de deux portes à un vantail, ouvrant, l'une sur le corridor et l'autre sur les enclos grillagés. L'entretien des locaux, leur aération et le service des animaux se trouvent ainsi parfaitement assurés. Une surveillance discrète peut s'exercer par de petits châssis vitrés établis à la hauteur de l'œil dans les cloisons intérieures. Chacun de ces châssis permet encore de manœuvrer, sans pénétrer dans la loge, et avec l'aide d'une cordelette et d'un système de poulies, une petite trappe à coulisse ménagée dans le soubassement de la cloison extérieure vitrée ; il est alors facile de régler la sortie et la rentrée des oiseaux, d'une manière conforme aux besoins du service.

Perchoirs dans les loges et dans les volières, bassins à air libre pour les oiseaux aquatiques et caniveaux en fonte servant d'abreuvoirs, calorifère installé dans le sous-sol et tuyaux d'eau chaude traversant les cases forment le complément du bien-être que l'on a voulu assurer aux pensionnaires.

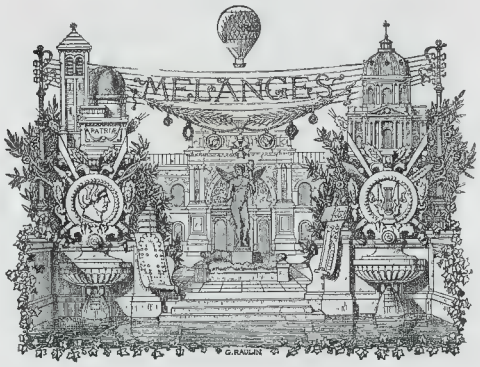
A côté de l'installation confortable, l'architecte a aussi recherché, dans cette construction très simple, l'effet pittoresque qui convenait à la destination de l'édifice et à son emplacement. De là les fortes saillies données aux toitures ; l'emploi des briques apparentes à ton clair ou foncé dans la maçonnerie des pavillons ; ainsi que des tuiles de divers modèles dans la couverture ; le choix, dans la peinture des boiseries extérieures, du brun rouge mat pour les remplissages et du brun rouge vif pour les poteaux principaux ; enfin l'application des faïences à teintes unies ou à dessins, formant frises au-dessus des baies ou accentuant certaines parties de la construction.

Ces colorations variées, produites par les tons naturels ou artificiels des matériaux mis en œuvre, forment un ensemble polychrome d'un aspect très séduisant. L'architecte du nouveau Musée zoologique et de la Ménagerie des serpents a montré quel parti un homme de talent peut tirer des ressources mises par l'art et par la nature à la disposition du constructeur pour la réalisation attrayante d'un programme relativement très simple.

La dépense a atteint le chiffre de 62,000 francs, répartis entre les divers ouvrages énumérés ci-après avec les noms des entrepreneurs qui les ont exécutés :

Maçonnerie (Masson) ; — Serrurerie (Robillard) ; — Couverture (Seyffert) ; — Charpente et Menuiserie (Mallet) ; — Chauffage à l'eau chaude (Leblanc-Duvoir) ; — Plomberie d'eau (Poupard) ; — Peinture (Aubry).

F. Monmory, Architecte.



CONGRÈS ANNUEL DES ARCHITECTES

(A PARIS)

(Suite. — Voy. *col.* 133.)

JEUDI

Visite à Rouen

Cette journée fut consacrée à une visite à Rouen, qui est certainement l'une des villes de France les plus riches en monu-

ments du moyen âge et même de la Renaissance. Nous n'y avons pas accompagné nos collègues; nous savons seulement que cinquante membres environ du Congrès se sont trouvés réunis pour cette excursion, qui avait pour objet la visite des monuments si intéressants de la capitale normande. Reçus par la Société des architectes de la Seine-Inférieure, nos confrères ont pu, dans la même journée, examiner les édifices suivants : le Palais de Justice, Saint-Patrice, la tour de Jeanne d'Arc, le Musée des Antiquités, la fontaine Sainte-Marie, le lycée Corneille, l'Hôtel de Ville, Saint-Ouen, la tour Saint-Laurent, Saint-Godard, le Musée-Bibliothèque, l'Hôtel Bourgtheroulde, Saint-Vincent, la Grosse-Horloge, l'ancien Hôtel des Finances, la Cathédrale, Saint-Maclou, la Haute-Vieille-Tour, le Théâtre des Arts, et enfin les quais.

VENDREDI

La séance du Vendredi subit un changement assez important. Deux architectes anglais, M. l'Anson, vice-président de l'Institut des architectes britanniques, et M. Pullan, dont les excellentes publications ont contribué aux progrès des études historiques de notre art, assistaient à la séance et furent invités à siéger au bureau. M. l'Anson fut même honoré de la présidence de la séance, et sut y ajouter un grand intérêt en soumettant aux membres présents une collection de dessins — aquarelles et dessins à la plume, largement traités, — représentant, pour la plupart, des monuments de Chypre; il s'y trouvait aussi des monuments de France. Cette innovation fut très goûtée, et l'on regretta que M. Pullan, si habile dessinateur et dont les portefeuilles sont si riches, n'eût pas pensé également à nous apporter sa contribution. Ce sera sans doute pour une autre année.

Puis intervint un nouvel incident. D'après le programme, la séance devait être consacrée aux comptes rendus des Commissions nommées à l'ouverture du Congrès le 8 juin, pour l'étude des questions suivantes : Concours publics, Honoraires, Hygiène, Propriétés artistiques, Responsabilité, Voirie, etc. Mais, soit que le temps matériel ait manqué aux rapporteurs pour coordonner les documents afférents à ces diverses questions, soit que celles-ci n'aient pas été encore suffisamment élucidées, un seul rapport a été lu, celui de la commission des Honoraires que nous analysons ci-après. Cette conférence, accueillie avec grande faveur, sera reproduite plus tard. M. César Daly avait été prié, la veille, d'entretenir le Congrès de la question des *Hautes Études d'Architecture*.

Rapport sur les Honoraires des Architectes.

M. Van-Iséghem, président, donne la parole à M. Ch. Bonnaire pour la lecture du Rapport présenté au nom de la Commission des Honoraires du Congrès de 1885.

Le Rapport rappelle que lors du Congrès de 1883, dans la séance du 15 juin, la discussion générale n'ayant pu amener un accord sur la fixation des honoraires, l'étude de la question a été renvoyée à la Société centrale et aux Sociétés de départements.

En ce qui concerne la Société centrale, son président recevait le 27 décembre 1883 une proposition collective demandant la nomination d'une commission de vingt membres chargée de rédiger un Tarif raisonné des Honoraires des Architectes à Paris.

Cette commission constituée eut à examiner différents projets soumis à son examen et, après discussion, elle adopta comme principe le maintien des divisions énoncées dans l'avis de Pluviôse An VIII, mais en les développant et en y ajoutant des commentaires et une série d'opérations du ressort de l'architecte n'y figurant pas, de façon à donner à la profession une base aussi claire que possible du travail à demander à l'architecte, conformément aux usages actuels, et de la rémunération équitable à y appliquer suivant les espèces.

En vue du Congrès de 1885, cette commission a cru devoir présenter l'état actuel de son travail en préparation et elle a établi un projet de classement des questions à traiter.

Ce projet, développé en séance de la Commission du Congrès, le 10 juin 1885, comprend :

1° Une préface expliquant pour quelles raisons la Société centrale a été amenée à établir ces commentaires;

2° Un historique de la question des honoraires aussi développé que possible en remontant aux origines et comprenant :

1° L'antiquité et le monde gréco-romain jusqu'à l'invasion des Barbares;

2° Le moyen âge et la Renaissance, en étendant cette période jusqu'à Colbert et à la création du Conseil des Bâtiments du Roy (1665);

3° Les deux derniers siècles.

3° Titre I^er^ : Opérations d'ensemble, comprenant l'énumération des opérations nécessaires à un travail d'ensemble, c'est-à-dire plans, direction et conduite des ouvrages et établissement de leur valeur;

4° Titre II : Opérations séparées, comprenant toutes les opérations exécutées isolément, soit pour une ou deux des opérations d'ensemble et une étude sur les devis descriptifs et estimatifs;

5° Titre III : Travaux projetés et exécutés à distance de la résidence de l'architecte;

6° Titre IV : Travaux extraordinaires, c'est-à-dire s'écartant des conditions ordinaires dans les différentes parties ou dans l'ensemble des opérations;

7° Titre V : Travaux divers, comprenant les opérations diverses demandées à l'architecte à notre époque et non comprises dans les titres précédents;

8° Titre VI : Annexes, comprenant tarifs divers, français et étrangers, tarifs d'administration publique se rattachant à la question des Honoraires, arrêts, jugements, étude et discussion de ces jugements s'il y a lieu, enfin, toutes pièces à consulter dans l'intérêt de la profession qu'il sera possible de se procurer.

Après avoir entendu la lecture du rapport présenté par la commission de la Société centrale et pris connaissance des différents documents qui lui ont été communiqués au nom des sociétés des départements, la commission du Congrès a émis l'avis qu'il n'y avait pas lieu, quant à présent, d'ouvrir la discussion sur la question et qu'il était préférable de s'ajourner jusqu'au moment où le travail de la Société centrale sur les « Honoraires des Architectes à Paris » serait suffisamment avancé pour permettre d'en saisir l'esprit général et d'en étudier les conclusions.

LIVRES REÇUS

LÉONCE REYNAUD, SA VIE ET SES ŒUVRES

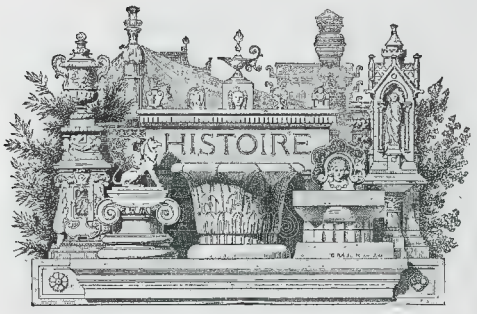
Nous annonçons à nos lecteurs la publication d'une biographie qui intéresse à la fois le monde de l'art et celui de la science : « M. Léonce Raynaud, *sa vie et ses œuvres* », par l'un de ses élèves.

Dans cet ouvrage, l'auteur, après avoir donné un aperçu rapide des principaux événements de la vie privée du maître regretté, rend un compte développé de ses travaux, tant comme architecte pratiquant et enseignant, que comme ingénieur investi par l'État de fonctions multiples.

Le livre se termine par quelques considérations sur l'organisation actuelle du corps des ponts et chaussées, ses sentiments et son avenir. Il est à désirer que nous puissions revenir sur ce livre, et c'est ce que nous ferons très probablement.

César DALY, *directeur, rédacteur en chef.*
Marcel Daly (*Ing.*), *sous-directeur.*
P. André, *gérant.*

PARIS. — IMP. C. MARPON ET E. FLAMMARION, RUE RACINE, 26.



RENAISSANCE HOLLANDAISE

TOUR DU PORT DE HOORN

(Planche 51.)

Comme les autres nations européennes, le peuple hollandais a été entraîné dans le mouvement de réaction contre le moyen âge, qui eut son point de départ en Italie au XIV^e^ siècle. Les édifices luxueux, les constructions monumentales n'abondent pas en Hollande; on y trouve cependant de précieux restes de l'époque que nous venons de caractériser. Il serait même à souhaiter que l'on connût mieux cette contrée, peu visitée par les architectes comparativement à bien d'autres pays d'Europe; certaines provinces en sont presque inconnues, notamment la région du Zuiderzée, où des cités jadis florissantes semblent s'être endormies, bercées par le seul souvenir de leur opulence perdue.

Parmi ces villes, Hoorn ou Horn est certainement l'une des plus intéressantes. Elle compte aujourd'hui 10,000 habitants à peine, tandis qu'elle en possédait autrefois 25,000; mais elle a conservé la même étendue et quelques portions de son ancienne enceinte, notamment deux portes, dont l'une, représentée sur notre *planche* 51, est située à l'entrée du port.

Cet édifice est d'un effet éminemment pittoresque; du côté de la mer, il s'arrondit en forme de tour, tandis que du côté de la ville il présente une surface plane percée de plusieurs étages de fenêtres et décorée de sculptures. Sa construction date de deux époques différentes : les millésimes 1532 et 1651, inscrits sur le pignon regardant la ville, se rapportent, le premier à l'édification de la tour, le second à la restauration du pignon et à la construction de la flèche. Cette différence d'âge des deux parties du monument est encore accusée par la dissemblance des matériaux : la maçonnerie de la tour, dans sa partie droite, a été exécutée par assises alternées de pierre et de brique, tandis que dans la partie gauche elle est en pierre de taille.

La flèche est ici, comme dans un grand nombre d'édifices hollandais, un des éléments caractéristiques de l'architecture des Pays-Bas au XVII^e^ siècle. On en trouve d'analogues à Leyde, à Harlem, à Amsterdam, etc. La Porte de Hoorn ne présente pas, à proprement parler, de réminiscences gothiques; elle peut être considérée comme une production franchement accusée de la Renaissance hollandaise des XVI^e^ et XVII^e^ siècles.

PALAIS DEL CONSIGLIO

A VÉRONE (ITALIE)

(Planches 52, 53-54 et 55.)

Cette série de planches est due au crayon habile et consciencieux de notre confrère italien M. Franco. Elles sont d'une finesse inouïe d'exécution. M. Franco a complété ses dessins par quelques notes que nous avons également mises à profit.

Entre toutes les cités de la Haute-Italie, Vérone est une des plus belles, et sans doute une des plus anciennes et des plus remarquables par ses monuments. Parmi ceux de ces édifices qui appartiennent à l'époque de la Renaissance, il faut compter le Palais *del Consiglio*, dont l'ensemble et quelques détails sont représentés par nos *planches* 52, 53-54 et 55.

Ce palais ou *loggia* est situé sur la place Dante, ancienne place *dei Signori*, ainsi nommée parce que les Scaligers, seigneurs de Vérone, y avaient leur habitation. Sa construction (1475-1492) est généralement attribuée à Fra Giocondo, architecte véronais, comme semble en témoigner son portrait sculpté en bas-relief sur le piédestal d'un pilastre au premier étage. Cependant, d'après les recherches d'un savant archéologue, M. Bernasconi, cet honneur devrait être rapporté à un autre artiste véronais, Antonio Rizzo ou Riccio, mort en 1498, dix-sept ans avant Fra Giocondo. Ce dernier, d'un talent encyclopédique : lettré, archéologue et surtout architecte distingué, fut appelé en Allemagne et en France, notamment à Paris, où il construisit, entre 1500 et 1507, le pont Notre-Dame.

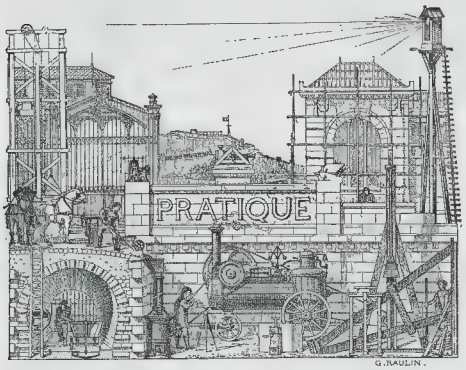
Quoi qu'il en soit, cet édifice est, sans contredit, un des meilleurs spécimens du style de la Renaissance italienne, tant par l'élégance des proportions que par la richesse et la variété des détails.

Le palais est construit en marbre rouge et noir. On l'a restauré en 1872-1873 et décoré de dorures et de peintures ornementales, en prenant pour guides les traces alors existantes.

Sur le couronnement de l'édifice on voit les statues de Catulle, Cornélius Népos, Macre, Pline et Vitruve, que Vérone aurait vus naître. Sous le portique on a

établi une « *protomothèque* » (1), formée des bustes et des médaillons de plusieurs autres Véronais célèbres. Enfin les salles du premier étage sont affectées aux réunions du Conseil provincial.

CÉSAR DALY.



PETIT LYCÉE LOUIS-LE-GRAND

RUE DE L'ABBÉ-DE-L'ÉPÉE, A PARIS

Par M. Ch. LE CŒUR, architecte.

(Planches 56, 57 et 58.)

L'ancien Collège de Clermont, fondé en 1560 par Guillaume Duprat, évêque de cette ville, reconstruit en 1618 par les Jésuites, qui lui donnèrent plus tard le nom de Louis XIV, et appelé successivement, depuis 1792, Collège de l'Égalité, Prytanée français, Lycée impérial, Collège Louis-le-Grand, Lycée Descartes et enfin Lycée Louis-le-Grand, vient d'être divisé en deux établissements : l'un pour les classes inférieures, de la neuvième à la cinquième inclusivement, et l'autre pour les classes supérieures depuis et y compris la quatrième.

C'est du Petit Lycée spécialement que nous entretiendrons aujourd'hui nos lecteurs; c'est à cet édifice exclusivement que sont consacrées nos *planches* 56, 57 et 58, représentant une vue de la façade principale, les plans du rez-de-chaussée et du premier étage, et la vue d'une cour intérieure.

Ce dédoublement (2) a eu pour motif l'insuffisance du vieux lycée, situé au numéro 123 de la rue Saint-Jacques, sous le rapport des conditions d'hygiène et de bonne organisation que l'on exige aujourd'hui d'un établissement scolaire de cette importance. On a donc résolu de reconstruire l'ancien collège, devant former la division des « Grands », en limitant le nombre des pensionnaires à 350, tandis qu'il était antérieurement, de 750, y compris les petits; et, comme nous le disions plus haut, on a résolu d'installer dans une succursale, dite « Petit Lycée », la division des « Petits ».

Un terrain compris entre la rue d'Assas et l'avenue de l'Observatoire, bordant la rue de l'Abbé-de-l'Épée dans la partie de cette rue qui limite au sud le jardin du Luxembourg, a paru propice à la création de cette succursale, et les travaux, commencés en juillet 1882, sont aujourd'hui terminés. L'établissement a ouvert ses portes le 5 octobre 1885.

La population prévue pour le Petit Lycée dépasse ce qui existait dans l'ancien établissement, y compris les grands comme les petits, soit : 200 pensionnaires, 200 demi-pensionnaires, 100 externes surveillés, 300 externes libres, en totalité 800 élèves (1).

N'étant qu'une succursale, le Petit Lycée devait être dirigé par le proviseur du Grand Lycée secondé par quatre fonctionnaires : un censeur spécial, un surveillant général et deux maîtres surveillants de division, logés au Petit Lycée, les deux premiers dans des appartements complets, les deux autres dans deux chambres seulement.

— Voici la disposition générale adoptée par l'architecte, la forme du terrain étant trapézoïdale et la superficie de 14,000 mètres environ.

Au centre (*Pl.* 57), sont placés les services généraux : administration, parloir, économat, gymnastique, dessin, lingerie, etc.; de chaque côté de ces services est installée une division avec ses classes, son préau couvert et sa cour de récréation, soit : la *première division*, comprenant de la neuvième élémentaire à la septième inclusivement, et la *deuxième division*, formée de la sixième et de la cinquième classes.

Les réfectoires n'ont pas été groupés avec les services généraux à cause de leurs nombreuses dépendances, mieux placées sur une rue latérale, la rue d'Assas, avec cour spéciale. Il en est de même de l'infirmerie, très bien située à l'angle des deux rues d'Assas et de l'Abbé-de-l'Épée, exposée ainsi au nord et au sud, isolée du reste de l'établissement et donnant, en façade, sur le jardin du Luxembourg.

Les bâtiments à deux étages, contenant les huit dortoirs (de 25 élèves chaque), placés aussi en façade sur la rue de l'Abbé-de-l'Épée, à gauche et à droite du

(1) Galerie de bustes.

(2) Avant l'année 1865 il y avait eu déjà dédoublement en « Grand » et « Petit Lycée » : la division des « Petits » avait été installée à Vanves; mais les inconvénients résultant de l'éloignement du « Petit Lycée » avaient fait rétablir l'ancien état de choses à l'époque mentionnée ci-dessus. La création du nouveau « Petit Lycée Louis-le-Grand » n'est donc que le retour, avec l'éloignement en moins, à un système déjà expérimenté.

(1) Les « pensionnaires » sont nourris et logés dans l'établissement; les « demi-pensionnaires » ne diffèrent des premiers que parce qu'ils ne sont pas logés; les « externes surveillés » prennent seulement le repas de midi et ne quittent pas le collège dans l'intervalle des classes; les « externes » ne séjournent dans l'établissement que pendant la durée des classes.

bâtiment d'administration, abritent les cours de récréation du côté du nord. A l'est de toutes les cours, au contraire, les bâtiments n'ont qu'un rez-de-chaussée pour laisser pénétrer le soleil; au sud et à l'ouest ils n'ont qu'un étage pour la même raison.

Les études des pensionnaires doivent contenir, comme les dortoirs, 25 élèves chaque et elles sont également au nombre de huit, afin que chaque maître ait toujours la surveillance des mêmes élèves; les études d'externes surveillés et de demi-pensionnaires ont été disposées pour 40 élèves.

— Les matériaux employés pour le gros œuvre sont principalement la pierre de taille et le moellon piqué. La brique, utilisée seulement comme remplissage dans les allèges des baies et dans l'entablement sur la façade, dans le soubassement et dans les frises sur les cours, vient jeter quelques notes gaies dans cet ensemble, assez grave pour répondre à la destination de l'édifice, assez attrayant aussi pour éviter aux jeunes collégiens cette sorte de répulsion que leur inspirent nos vieux établissements scolaires, trop semblables à des prisons.

La tête de Minerve qui surmonte la fenêtre placée au-dessus de la porte d'entrée est due au ciseau de M. Germain.

Les travaux de substruction, qui ont duré dix mois, vu le mauvais état du sol, ont été exécutés en meulière; les soubassements sur rues sont en Euville; la plinthe au pourtour des galeries et des cours est en pierre de Comblanchien; les dosserets et piles du rez-de-chaussée sont en pierre de Brétigny; ceux du premier étage, en pierre de Tercé et ceux du deuxième étage, en Château-Gaillard. Les remplissages sont en moellon piqué demi-dur et en brique de Bourgogne.

Tous les services généraux et les locaux scolaires sont chauffés à la vapeur et ventilés d'après le système Geneste, Herscher et Cᵉ. On voit dans les allèges des baies, sur la *planche* 56, les orifices, garnis de fermetures à jour, qui servent à l'appel de l'air nécessaire au chauffage et à la ventilation.

Le système d'éclairage est mixte : gaz pour les services généraux, cours et dépendances; lumière électrique (système Edison) pour les classes, études et salles de dessin.

PORTE AVEC MARQUISE

A NEUILLY-SUR-SEINE

Par M. L. Grujon, architecte.

(Planche 59.)

Ce n'est pas seulement à la devanture des magasins que les marquises vitrées servent d'abri et d'ornement, comme celle établie par M. Paul Sédille au devant de la maison Cheuvreux-Aubertot, boulevard Poissonnière, à Paris, et que nous avons donnée dans le XLᵉ vol. de cette Revue. A l'*auvent* de nos pères, qui était en bois et même en pierre, a succédé, depuis longtemps déjà, l'élégante marquise en fer forgé au-dessus des portes d'entrée des hôtels privés et même des habitations à loyer d'une certaine importance.

Ces abris affectent des formes très diverses : ils sont à plan rectangulaire ou curviligne; rappellent l'éventail ou le parachute; reposent, véritables porches, sur de légères colonnettes en fonte, ou simples auvents, sur des consoles en fer forgé à large saillie. Mais nombre de ces ouvrages, il faut le reconnaître, pèchent par une installation défectueuse : rompant brusquement les lignes de la façade; plaqués, pour ainsi dire, au-dessus d'une entrée quelconque, sans aucun souci, aucune recherche de transition entre la pierre et le métal. De fait, ils sont généralement posés après coup; mais il nous semble que cette éventualité même pourrait être prévue.

Nous ne ferons pas ce reproche à l'élégant abri dont notre *planche* 59 représente une vue perspective, la coupe et les détails, et que notre confrère M. L. Grujon a fait installer dans une maison à loyer, au Rond-Point de la Porte-Maillot, à Neuilly.

La *planche* en dit assez par elle-même; nous nous bornerons à signaler l'heureuse proportion qui existe entre la hauteur — $2^{m}.35$ — des consoles en fer forgé avec feuilles de tôle repoussée et la forte saillie de l'auvent — $2^{m}.75$.

La maison Duclos, ancienne maison Flamant, a été chargée de l'exécution de cet ouvrage, qui a coûté 2,000 francs pour la serrurerie seule, y compris la pose, et 500 francs pour la vitrerie. Citons enfin, M. Ragon, jeune sculpteur d'avenir, au ciseau duquel est due la tête ornant la clef de la porte, et qui est aussi l'auteur des sculptures exécutées sur les deux vantaux en chêne.

MARCHÉ SAINT-MARC, A ROUEN

Par M. J. Touzet, architecte.

(Planches 60, 61-62.)

Construit sur l'emplacement de l'ancien marché connu sous le nom de « Clos Saint-Marc », cet édifice peut être considéré comme un double marché. Il se compose, en effet, de deux pavillons séparés par une voie longitudinale d'environ 8 mètres de large, trottoirs compris, et destinés : l'un, aux marchands à la toilette; l'autre, moitié aux denrées alimentaires, moitié aux ustensiles de ménage.

Trois rangées de boutiques doubles sont abritées par chacun de ces pavillons et coupées, en leur milieu, par un passage perpendiculaire à la voie longitudinale mentionnée ci-dessus.

Ces boutiques sont de deux sortes : les unes ont leur devanture sur la voie publique, les autres sur les passages intérieurs. Les boutiques ouvertes à l'extérieur sont munies de fermetures en tôle ondulée et sont abritées par une marquise en saillie sur la voie publique.

Dans la section des denrées alimentaires, les boutiques groupées dans la travée médiane, ont reçu, comme on le voit sur le plan (*pl.* 60), une disposition particulière et sont affectées à la vente du poisson.

Des latrines, des urinoirs, la chambre du gardien et le service de l'octroi sont établis dans quatre petits locaux placés aux angles de chaque pavillon.

— Comme pour la plupart des édifices de ce genre élevés de nos jours, la construction métallique a été adoptée pour le marché Saint-Marc. Ce mode de structure est ce qui convient le mieux à ces sortes d'abris, qui doivent être facilement accessibles à l'air et à la lumière, largement ouverts à la circulation des personnes, et dont l'architecture doit être simple, sans manquer pourtant d'une certaine élégance. Or, le fer et la fonte sont éminemment propres à satisfaire à ces conditions : ces matériaux sont durables, incombustibles, exigent le minimum de place et admettent l'élégance des formes avec une dépense modérée. Les fondations seules sont exécutées en grosse maçonnerie.

Ici, les piles établies aux angles des pignons sont en pierres et briques régulièrement appareillées et sont surmontées de pyramidions en pierre de taille. Le socle est de même en pierre sur les façades; une maçonnerie légère avec jeux de briques forme remplissage au-dessus.

Ces pavillons sont peu élevés, ce qui semble expliquer la forme ogivale adoptée par l'architecte pour la ferme du milieu et l'importance relative donnée à la lanterne qui surmonte le comble.

Cette lanterne est bien abritée sur toutes ses faces par la forte saillie du toit. Les pignons au midi sont fermés à leur partie supérieure; ceux au nord sont entièrement ouverts. La couverture, en zinc, n'est pas appliquée directement sur le parquet, comme le montrent les détails représentés sur la *planche* 61-62. Par suite de ces dernières dispositions, l'aération semble devoir être parfaite, et la chaleur de l'été ne doit pas incommoder les vendeurs et les chalands.

— La dépense totale, qui s'élève à 412,614 fr. 58 c., se décompose ainsi qu'il suit :

Maçonnerie . . . . . Fr.	107,500	00
Serrurerie et charpente en fer. .	204,639	10
Menuiserie.	27,223	81
Couverture et plomberie	33,000	00
Peinture et vitrerie.	18,500	00
Installation du gaz	8,142	94
Fermeture Grafton.	13,000	00
Installation de l'eau (prises sur la voie publique)	608	73
Total. . . . . Fr.	412,614	58

LE NOUVEAU MUSÉUM D'HISTOIRE NATURELLE

AU JARDIN DES PLANTES DE PARIS

Par M. Jules André, architecte.

(Planches 63 à 66.)

Nous avions promis à nos lecteurs (voy. vol. XLI, *col.* 167) une étude spéciale des escaliers monumentaux qui occupent les pavillons d'angle au nouveau Muséum d'histoire naturelle; nous tenons aujourd'hui notre promesse. Nos *planches* 63, 64, 65 et 66 représentent l'ensemble, le plan et les détails de l'un de ces deux escaliers. Ils sont semblables.

L'édifice à desservir n'ayant qu'un rez-de-chaussée, un premier et un second étages, l'escalier ne comprend que deux montées à trois volées chacune, et dont les marches, séparées par des paliers de repos, se développent sur les trois côtés d'un parallélogramme à angles arrondis. La longueur de cette cage est de $10^{m}.50$ et sa largeur de $7^{m}.50$; l'emmarchement est de $2^{m}.35$.

Dans la hauteur du rez-de-chaussée, les marches des deux premières volées sont en pierre, encastrées dans le mur de la cage par une de leurs extrémités, et de l'autre s'appuyant sur un mur d'échiffre couronné par une rampe avec balustres également en pierre; elles sont, en outre, supportées par des voûtes rampantes en berceau construites en briques. Toutes les autres marches de l'escalier sont en bois, encastrées par un bout dans le mur et maintenues, de l'autre, par un limon en fer surmonté d'une rampe en fer et fonte. Les deux premiers paliers sont revêtus d'un carrelage; les autres sont parquetés.

Au long du mur de la cage, la main-courante se répète, appuyée sur des supports en fonte.

Cette cage est terminée par une voussure, dont la carcasse est en fer, ravalée en plâtre et décorée de compartiments avec cartouches dans les angles. La voussure est percée, pour l'éclairage de l'escalier, d'une ouverture rectangulaire munie d'un châssis en fer qui doit recevoir des verres dépolis quadrillés.

— Ainsi, trois sortes de matériaux ont été em-

ployés à la construction de cet escalier : la pierre, le bois et le fer. La première et la seconde volée, avec leurs marches et leur balustrade en pierre, donnent au *départ* l'aspect monumental qui convient à l'importance de l'édifice. Le bois était naturellement imposé par des raisons d'économie et par la nécessité d'alléger la charge. Enfin, en employant le fer forgé ou fondu pour le limon et pour la rampe à partir du deuxième palier de repos, l'architecte a su mettre à profit les avantages réalisés, de nos jours, par les progrès de l'industrie dans l'application du métal à l'art des constructions; il a, d'ailleurs, traité cette matière de façon à ne détruire en rien l'harmonie de l'ensemble.

Si de l'aspect général nous passons au détail, nous observons que les plafonds rampants de l'escalier sont ornés d'une série de redents qui cachent la nudité du ravalement en plâtre, en même temps qu'ils accusent les marches.

— Qu'on nous permette ici d'insister sur ce mode d'accentuation discrète des œuvres vives de l'édifice adopté par notre éminent confrère, aussi bien pour cet escalier que pour les autres parties du monument. Comme nous l'avons indiqué déjà (voy. vol. XL, *col.*24), les plafonds des salles et des galeries laissent deviner la construction des planchers : les maîtresses-poutres et les solives qui forment l'ossature de ces parois horizontales ne sont pas laissées apparentes dans toute leur nudité, mais s'accusent nettement sous leur enveloppe de plâtre. L'avenir donnera-t-il raison à ceux qui, au contraire, veulent toujours et partout mettre à nu le squelette de l'édifice? Nous en doutons; mais il nous paraît difficile de prévoir quelle sera l'issue du débat, vu le petit nombre d'années qui nous sépare des premières grandes applications du fer à l'art des constructions. La période des tâtonnements dure encore; l'expression artistique qui doit résulter de l'emploi, chaque jour plus répandu, de ce métal n'est pas trouvée; mais nous inclinons fortement à penser que la voie suivie par M. J. André nous conduira au but.

Que dans l'établissement des gares de chemins de fer, dans la construction des usines, où l'économie est la principale condition du programme à réaliser, où des dégradations seront certainement produites soit par la fumée des machines, soit par les effets destructifs des matières traitées dans des industries spéciales, que pour ces cas particuliers on accuse franchement, brutalement même, l'ossature, nous l'acceptons. Mais tout autre est le but à atteindre, lorsqu'il s'agit d'un édifice destiné à ouvrir ses portes à toutes les classes de la société, aux personnes amies de l'étude comme à celles qui veulent simplement jouir des curiosités d'une grande ville : ici l'attrait de la forme doit se joindre à l'intérêt scientifique.

La foule a-t-elle besoin de savoir quelle section particulière affectent les solives du plafond qui la porte, de connaître l'épaisseur des lames de tôle et des cornières qui composent les poutres-maîtresses, de compter les boulons et les rivets qui relient ces pièces entre elles? Cet édifice est-il construit pour des ingénieurs qui viendront en étudier la structure dans ses moindres détails? Certes non! Dans le cas qui nous occupe, à côté du naturaliste attiré par la richesse des collections il y aura le boutiquier, l'employé, le rentier, etc., venus pour occuper utilement leurs loisirs ou poussés simplement par la curiosité. C'est par la forme extérieure qu'on plaira à ce public et non par la mise en relief, absolue jusqu'à la rudesse, d'un système de construction basé sur l'emploi de matériaux particuliers.

Nous ne voulons pas dire qu'il faille dissimuler, de parti pris, le système de la construction; ce que nous rejetons ici, ce que nous refusons d'admettre c'est la nécessité impérieuse de *toujours* mettre dans une évidence brutale le squelette de l'édifice ; il y a des circonstances où très certainement elle ne s'impose pas. Et, d'ailleurs, dans le nouveau Muséum, cette accusation des *dessous* existe, comme nous l'avons dit précédemment, suivant l'exemple donné par la nature. De même que la peau et les muscles qui recouvrent les os du corps humain en laissent deviner la charpente dans son ensemble et dans ses proportions générales, de même les revêtements en plâtre qui enveloppent les fers des planchers et qui décorent les plafonds rampants des escaliers en laissent deviner l'ossature. Le visiteur à l'œil le moins exercé saisira de suite, en entrant dans l'édifice, l'importance attribuée à l'élément métallique dans l'ensemble de l'œuvre.

— Passons à la description des planches.

La *planche* 63 représente une vue d'ensemble de l'escalier; les poutres en fer qui portent les marches palières à la séparation des étages sont indiquées dans la coupe faite sur les planchers. Le piédestal, placé au départ de la rampe, porte un groupe en bronze figurant un gladiateur qui vient de trancher la tête d'un lion. Au départ du second escalier, c'est la statue en bronze d'un homme préhistorique qu'on voit : il vient de tuer un ours et manifeste sa joie en gambadant et en brandissant la tête de sa victime. La porte figurée au bas de la planche, à droite, donne accès à un caveau ou chambre de débarras, qui occupe le dessous des deux premiers paliers et de la seconde volée.

Dans la *planche* 64, les coupes faites suivant la longueur et la largeur de l'escalier montrent la construction des marches en bois; on voit qu'elles reposent, du côté du limon, sur des cornières fixées à l'âme de cette pièce par des boulons. La rampe est en fer et fonte : les barreaux à section carrée sont en fer, et les mon-

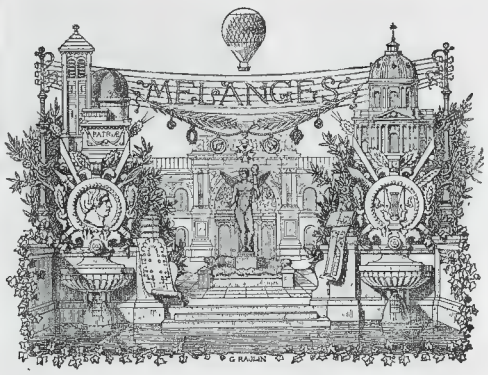
tants en forme de balustres sont en fonte. Les supports de la main courante au long du mur sont maintenus par des tiges à scellement avec platines en fer et têtes en cuivre.

La construction des paliers de repos est représentée sur cette même *planche* par deux figures. On s'était proposé d'assurer à cet escalier une stabilité telle qu'il ne pût éprouver le tassement le plus minime ; c'est ce qui explique la force, peut-être exagérée, donnée à l'ossature des paliers. Deux solives à I, accouplées et profondément scellées dans les murs supportent un triangle de fer dont le sommet se rattache au limon, qu'il vient soulager à son point d'inflexion. Ce triangle a deux de ses côtés formés par des pièces à âme double scellées dans les deux murs, et le troisième côté par une entretoise qui maintient l'écartement. D'autres liens en fer complètent la solidité de cet ensemble absolument indéformable.

Sur la *planche* 65 est figurée, à grande échelle, la colonne de fonte, en forme de balustre, qui supporte en partie le pied du limon en fer. Cette *planche* et la suivante montrent aussi le pilier en pierre qui termine le mur d'échiffre. Le couronnement de ce pilier est représenté en élévation et en plan sur la *planche* 66. C'est un chapeau en fonte ornée, autour duquel s'enroule la main-courante de la rampe en métal, de manière à former une sorte de boudin en bois maintenu par des griffes de bronze. On voit encore sur cette même *planche* la porte en chêne, avec panneau de fonte ajouré et ferrures apparentes, qui donne accès au dessous de l'escalier.

Toute la cage de cet escalier est en pierre de Marly-la-Ville; le mur d'échiffre et la rampe en pierre, y compris la main-courante et les balustres, en Larrys-du-Bief. Les marches des deux premières volées sont en Lignerolles, et d'un seul morceau, à l'exception des quatre premières marches au départ, qui sont en deux morceaux.

F. Monmory, *arch.*



DISCOURS D'OUVERTURE

DU COURS DE THÉORIE DE L'ARCHITECTURE

DE M. E. GUILLAUME

A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, A PARIS

Messieurs,

Il y aura bientôt quarante ans j'étais assis sur les bancs où vous êtes aujourd'hui, et M. Victor Baltard occupait, comme suppléant de son père, la chaire où je viens m'asseoir pour la première fois.

C'était en 1845. L'année suivante, M. Abel Blouet lui succédait, et, pendant sept ans, professait ici la théorie de l'architecture. En 1853, M. Lesueur, que tous vous avez connu et apprécié, le remplaçait, et, pendant plus de trente ans, développait devant nous, devant vous, les résultats très intéressants de ses pénétrantes recherches sur l'architecture des différents peuples de l'antiquité. Le résumé de ses leçons a formé un volume qu'il a intitulé : *Histoire et théorie de l'architecture*, et qui contient l'analyse historique et théorique la plus complète que nous possédions sur l'architecture égyptienne, sur les ordres classiques grecs et romains, sur les portiques, les temples et les basiliques.

J'ai assisté aux leçons de ces trois maîtres, j'ai même conservé les notes que j'y ai prises autrefois assidûment; et, j'ai hâte de le dire, je suis fier de leur succéder, je suis reconnaissant à ceux qui, n'ignorant pas mon profond attachement pour notre École, pour notre vieille maison, m'ont jugé digne de leur succéder.

Je n'ai pas besoin de vous dire que je n'ai rien à répudier, rien à retrancher dans les leçons que j'ai reçues; non, je ne demanderai qu'à les étendre, à les développer, à y introduire, pour les étudier tour à tour, les œuvres architecturales de tous les peuples, les monuments de toutes les époques, sans exception.

Comme Molière, nous prendrons notre bien partout où nous le trouverons. Notre-Dame de Paris, après le Parthénon, nous fournira de précieux enseignements. Sans dédaigner, loin de là, ceux qu'on a pu nommer « les législa-

teurs de l'architecture », nous consulterons avec respect Vitruve, Vignole, Palladio, etc., et les traités de ceux qui ont voulu donner à l'architecture des règles immuables; mais avant tout, nous étudierons les chefs-d'œuvre qu'ils ont créés; nous chercherons Vignole dans la villa du pape Jules ou au château de Caprarola, Palladio dans la basilique de Vicence, plutôt que dans leurs Traités des Cinq Ordres, dont eux-mêmes n'ont pas toujours suivi les formules.

Dans cette exposition de principes, qui constitue notre première leçon, et pour la première fois que j'ai l'honneur de vous entretenir, j'ai voulu mettre par écrit ce que j'avais à vous dire. Les leçons suivantes seront des conférences et même des causeries plutôt qu'un cours dogmatique.

J'espère y continuer et développer ce que chacun de vous peut entendre dans l'atelier par la bouche de son maître, j'espère surtout marcher en harmonie avec ces maîtres, ces artistes chefs d'atelier, avec lesquels je m'honore d'être en parfaite communion d'idées et d'aspirations.

Avant d'aller plus loin et de vous faire connaître le plan du Cours de Théorie de l'Architecture, dont nous aurons à suivre le développement, permettez-moi d'appuyer d'une importante citation ce que je viens de vous dire.

Elle vous démontrera, je l'espère, que je n'ai rien exagéré et que je ne pousse trop loin ni la hardiesse ni l'esprit de nouveauté. Je cite :

Il s'agit *de l'Origine de l'Art en général et principalement de l'Architecture égyptienne :*

« Ceux qui pensent, comme on l'a dit et écrit, que l'ar-
« chitecture est un art chiffré, doivent croire qu'un peuple
« qui assujétissait à des règles la peinture et la sculpture,
« a dû, à plus forte raison, imposer des lois aux architectes
« chargés de la construction des temples. »

« Eh bien! une étude approfondie m'a prouvé qu'il exis-
« tait, au contraire, dans l'architecture égyptienne, une
« variété de proportions extrêmement étendue et une grande
« liberté dans la composition des plans. »

« Ainsi, les salles hypostyles, dont la grandeur varie à
« l'infini, sont précédées d'une ou de deux cours; ces cours
« sont ornées de portiques sur deux, trois ou quatre côtés;
« ces portiques sont simples ou doubles, formés de colon-
« nes de différents ordres ou de piliers osiriaques. Les co-
« lonnes d'un même ordre ont depuis quatre diamètres de
« hauteur jusqu'à six et demi; les entablements subissent
« des modifications analogues. »

. . . . . .

Je continue à citer :

« Ce que je viens de dire sur la liberté laissée aux archi-
« tectes égyptiens s'applique aussi aux architectes grecs et
« romains. Il n'est pas exact de dire que l'architecture soit
« un art chiffré. »

« Les règles données par Vitruve ont été imaginées, à
« l'époque des sophistes, par quelque esprit systématique.
« Mais on ne les trouve point observées dans les chefs-
« d'œuvre de l'antiquité, et c'est fort heureux; car, au lieu
« de ces nuances infinies de style, toutes de la plus suave
« harmonie, nous n'aurions qu'une répétition monotone et
« fatigante. »

« Sans doute, ces sublimes ouvrages étaient régis par
« des principes généraux qu'il n'est pas impossible de dé-
« couvrir, et qu'il est bon de connaître; mais ces principes
« ne s'expriment point par des chiffres. Il n'y avait pas, je le
« répète parce que cela importe à la dignité de l'art, il n'y
« avait pas, dans l'antiquité, de règles chiffrées applicables
« à l'architecture. »

Impossible de mieux dire, à mon sens, ni plus nettement. Ces paroles si convaincues ont été prononcées dans la séance publique des cinq Académies, au palais de l'Institut, en 1849, par mon savant prédécesseur, par M. Lesueur lui-même. Je ne pouvais mieux choisir mes autorités, on en conviendra. Nous rechercherons donc, avec M. Lesueur, « ces principes généraux qu'il n'est pas impossible de découvrir », mais avec lui nous répéterons : « il n'y avait pas, dans l'antiquité, de règles chiffrées applicables à l'architecture, » et nous ne chercherons pas à enchaîner dans de trop étroites formules ce que l'Égypte elle-même, puis les Grecs et les Romains, laissaient au libre sentiment de leurs artistes.

J'insiste sur ce point, qui est très important. Avant de l'aborder je vous ai dit que je croyais ne rien exagérer et ne pas pousser trop loin la hardiesse ni l'esprit de nouveauté : il m'est facile de vous en donner d'autres preuves.

Dans mes notes du Cours de théorie de 1845, je trouve cette définition de la *Proportion*, par M. Victor Baltard : « La proportion, nous disait-il, est le rapport des dimen-
« sions dans l'ensemble et dans les parties. *Il n'y a pas de*
« *proportions absolues.* »

Et il ajoutait : « C'est peut-être la première fois que ce
« principe est proclamé dans cette École, mais il n'en est
« pas moins une vérité. *Tout est relatif.* »

Quelques années après, en 1849, dans leurs *Études d'architecture en France*, M. Léon Vaudoyer et M. Albert Lenoir, notre vénéré secrétaire de l'École, n'ont-ils pas écrit : « On
« doit certainement savoir gré à Palladio, Serlio et autres
« maîtres de la Renaissance d'avoir reproduit avec respect
« et amour les débris des édifices antiques qu'ils avaient
« sous les yeux, pour les sauver de la ruine complète et les
« conserver à la postérité comme de précieux modèles à
« consulter; mais Vignole qui, le premier, a eu la funeste
« idée de composer un corps de doctrine des principales
« ordonnances de l'architecture antique, a porté, par cela
« même, un coup fatal à l'indépendance sans laquelle il ne
« saurait y avoir d'originalité en architecture. Vouloir trou-
« ver dans les ordres antiques des principes fixes et inva-
« riables, c'est méconnaître par cela même l'esprit de l'art
« antique et apprécier faussement cette admirable variété
« qui en fait le principal mérite. »

Je le répète donc, soutenu par ces affirmations de maîtres respectés : nous aurons à chercher les principes généraux, mais nous ne nous laisserons pas enchaîner dans de trop étroites formules, car il n'y a pas de proportions absolues.

L'architecture, dans sa définition la plus générale, est l'art de bâtir. La construction primitive et grossière est devenue progressivement un art par le besoin de perfectionnement et par l'instinct du beau qui existe, à des degrés plus ou

moins élevés, dans les différentes races humaines. L'histoire de l'architecture serait donc en quelque sorte l'histoire de la civilisation.

Nous n'avons pas à embrasser un cadre aussi vaste; notre point de vue, quoique très élevé, ne devant s'appliquer qu'à une partie de l'architecture. Notre art, en effet, a pu se diviser en deux parties distinctes : la Pratique et la Théorie. Tout véritable architecte doit réunir l'une et l'autre; il doit être à la fois artiste et constructeur.

La pratique, vous le savez, comporte d'une part la connaissance des sciences exactes nécessaires à la construction, et d'autre part celle des matériaux et des procédés qui permettent de les employer à l'exécution des édifices.

La théorie, qui est la connaissance des principes d'un art, peut elle-même être divisée. Quatremère de Quincy distingue la théorie des faits et des exemples qu'il nomme *théorie pratique*, la théorie des règles et des préceptes qu'il appelle *théorie didactique*, et la théorie des principes ou des raisons sur lesquels reposent les règles, qu'il désigne sous le nom de *théorie métaphysique*. Nous adopterons cette méthode.

Ces différentes parties de la théorie seront étudiées par nous successivement :

1° La *théorie pratique*, où les faits et les exemples seront pour nous les monuments de toutes les époques à étudier et à comparer;

2° La *théorie didactique*, où nous chercherons à déduire les règles et les préceptes qu'auront fait ressortir les faits et les exemples;

3° La *théorie métaphysique*, que nous appellerions aujourd'hui *esthétique*, mais le mot et la chose étaient à peine mis au monde en Allemagne, par Baumgarten, à l'époque où écrivait Quatremère de Quincy.

Quand nous en serons à l'esthétique ou à la théorie du beau en architecture, nous nous efforcerons d'être clair, d'être simple, d'être Français en un mot, en écartant les épais nuages dont les Allemands ont toujours entouré cette science.

Le programme officiel du cours de théorie nous dit :

« Ce cours a pour objet l'étude de la composition des « édifices dans leurs éléments et dans leurs ensembles au « double point de vue de l'art et de l'adaptation à des pro- « grammes définis, à des nécessités matérielles.

« Dans la première partie, on étudiera successivement « les éléments proprement dits, c'est-à-dire les murs, les « ordres, les arcades, les portes, les fenêtres, les voûtes, les « plafonds, les combles, etc.

« Dans la seconde partie, après avoir établi les principes « généraux de composition, on étudiera les principaux « genres d'édifices religieux, civils, militaires, d'utilité « publique et d'habitation privée, donnant de chacun d'eux « les exemples les plus remarquables à toutes les époques « et dans tous les pays, montrant à quels besoins ils répon- « daient, exposant ensuite comment et dans quelle mesure « ces besoins se sont modifiés pour arriver enfin aux exi- « gences actuelles et aux programmes les plus récents. »

Les idées que je vous ai exposées tout à l'heure en commençant entreront facilement dans le cadre ainsi tracé.

Pour l'étude des éléments des édifices chez les différents peuples et à toutes les époques, nous remonterons aux sources et, sans faire d'archéologie proprement dite, nous suivrons le développement et la transformation de chacun de ces éléments à travers les siècles et dans les passages d'une civilisation à une autre. Nous verrons par nous-mêmes, sans nous abandonner aux règles que d'autres ont tracées, et nous ferons, en somme, pour notre usage, ce qu'ont fait les législateurs dont j'ai parlé plus haut.

La plupart, du reste, à commencer par Vitruve, ne connaissaient pas ce que nous commençons à connaître : l'art égyptien, l'art assyrien et l'art grec. Vitruve, personne n'en doute aujourd'hui, n'a pas vu les monuments grecs, il n'a guère fait que traduire et arranger les traités anciens et surtout ioniens qui ne nous sont pas parvenus (1). Son livre est précieux sans nul doute, mais combien de lacunes, que d'obscurités, augmentées encore et rendues indéchiffrables par l'absence des dessins qu'il avait tracés!

Étudier les monuments vaut mieux cent fois que scruter religieusement le texte et les règles de Vitruve.

Voyez plutôt ce qu'en a fait dans sa traduction, très soignée pourtant, Claude Perrault lui-même, qui connaissait très peu les monuments antiques.

Ce texte nous aidera sans doute parfois, mais nous verrons que plus d'une de ces règles, sans application aux monuments romains du règne d'Auguste, auquel Vitruve dédia ses *dix livres*, va aux édifices grecs et qu'il n'a pas toujours compris les traités des auteurs ioniens qu'il a traduits et arrangés.

Que l'on ait fait autrefois, que l'on reproduise encore ce qu'on a appelé le *Vignole des menuisiers* ou de tout autre corps d'état (donnant ainsi au nom de ce grand architecte un vernis qu'il ne méritait pas), que l'on ait établi une sorte de guide-âne pour empêcher de trop s'égarer ceux qui ne peuvent faire d'études sérieuses, nous n'y contredisons point. Mais s'il s'agit de faire l'éducation d'architectes, d'artistes, je ne me lasserai pas de le répéter, il faut qu'ils puissent s'abreuver aux sources, il faut qu'ils soient libres comme l'étaient les anciens eux-mêmes.

Si un jeune architecte étudie un ordre dorique grec, il devra savoir qu'il a la liberté de se mouvoir entre la proportion de quatre diamètres comme à Corinthe, de six diamètres comme au Parthénon et de près de neuf diamètres comme au temple de Cori. Il saura que dans le Parthénon l'entablement a plus que le tiers de la colonne et qu'au temple de Cori il en est à peine le cinquième. S'il veut appliquer un ordre ionique, il se rappellera que la colonne du temple de la Victoire Aptère a huit diamètres, celle de l'Erechteïon neuf et celle du temple de Jupiter à Aizani, en Asie-Mineure, jusqu'à dix diamètres. Et de même pour l'ordre corinthien. Ayant cette latitude, suivant les circonstances où il se trouvera placé, suivant l'effet qu'il voudra produire, il décidera librement de ce qu'il devra faire.

Pierre Lescot et Jean Goujon, pour prendre en France notre exemple, sont allés en Italie; ils y ont étudié l'anti-

(1) E. Guillaume, *Le temple de Rome et d'Auguste à Ancyre*, pp. 10, 13 et 18.

quité romaine (l'antiquité grecque, malheureusement, est restée pour eux chose inconnue), mais ils ont fait cette merveilleuse façade de la cour du Louvre, que l'on peut comparer aux belles œuvres antiques, sans qu'elle en soit, sur aucun point, la copie servile.

Voilà l'exemple à suivre, Messieurs. Voilà la voie que nous devons chercher. Nous la trouverons en étudiant avec sincérité les œuvres que l'antiquité nous a laissées et les œuvres des grands architectes qui ont su la bien comprendre, sans la copier aveuglément.

Nous trouverons dans cette voie, pour la seconde partie de notre cours, ces principes généraux qui feront la base de vos compositions, et qui, bien compris, vous guideront, vous permettront d'aller en avant, forts des bonnes traditions du passé, en vous préservant des écarts trop souvent produits par la mobilité du goût public ou par l'influence passagère de la Mode.

Nous n'espérons pas pouvoir parcourir toutes les divisions de ce cours en moins de trois années.

C'est, du reste, le terme moyen qu'il convient d'adopter pour que chaque élève pendant son séjour à l'École puisse l'entendre tout entier.

Dans la première année, nous pourrons étudier les éléments des édifices; la seconde et la troisième ne seront pas trop longues pour établir les principes de composition et pour en faire l'application à l'étude des principaux genres d'édifices religieux, civils, militaires, d'utilité publique et d'habitation privée.

Nous aurons soin, du reste, au commencement de chaque année, de résumer rapidement, pour les élèves nouveaux, les parties précédentes du cours.

Les leçons du cours de théorie ne composent pas seules toute ma tâche. Elle comportent aussi l'étude et la rédaction des programmes des concours.

C'est là que doivent se trouver le sérieux enseignement, la véritable application des principes que nous aurons développés, et j'apporterai le plus grand soin à les faire concorder et ressortir l'un par l'autre.

Rédiger un programme d'architecture n'est pas chose facile, et quand il s'agit de trente-cinq à quarante programmes par an, la besogne est sérieuse, car elle exige la recherche d'un grand nombre de documents. Aussi vous avez bien voulu m'accorder un peu de crédit, et, de mon côté, je me suis efforcé de vous donner déjà quelques programmes nouveaux; sur vingt-cinq programmes que j'ai signés jusqu'à présent pour la première et pour la seconde classe, la moitié étaient des programmes nouveaux, les autres étaient des programmes anciens plus ou moins modifiés et qui n'avaient point paru depuis huit ou dix ans. Les modifications n'ont peut-être pas toujours été suffisantes pour empêcher certains plagiats, rendus faciles aujourd'hui par la photographie et l'autographie, plagiats que nous ne craindrons pas de qualifier de déplorables, car ils ne peuvent qu'abâtardir et affaiblir les études.

Nous ferons donc tout pour les empêcher, pour éviter à ceux mêmes qui, à l'encontre de leur intérêt, auraient la faiblesse de se laisser aller à de coupables tentatives, la possibilité de s'y livrer.

Mon devoir sera aussi de varier les programmes et d'établir leur succession de telle sorte que pendant la durée moyenne des études, un élève puisse parcourir le cercle, aussi complet que possible, des diverses natures d'édifices publics ou privés.

Le nombre des programmes n'est pas illimité, au moins quant à leurs titres, mais les conditions peuvent en être variées à l'infini. D'autre part, les besoins de notre société française diffèrent de ce qu'ils étaient il y a quarante ou cinquante ans. Il doit en résulter des programmes complètement nouveaux, comme ceux, par exemple, sur lesquels vous avez eu ces jours derniers, hier encore, à composer des esquisses.

C'était hier même un *Bureau de recrutement pour l'armée territoriale* que les élèves de seconde classe avaient à composer. C'était avant-hier un *Hôtel pour un grand journal*, dont les élèves de première classe ont dû faire l'esquisse pour un projet à rendre.

Ce sont là des compositions dont le sujet est pris dans le vif des besoins du jour. Il est bien entendu que cette série ne saurait être unique. Ici encore, dans les programmes comme dans les leçons du cours, nous devons rencontrer la théorie et la pratique.

Nous ne pouvons pas oublier que l'École nationale des beaux-arts est une école d'enseignement supérieur et non une école professionnelle : la pratique n'y saurait prédominer.

Il est bon, il est juste, de se préoccuper des besoins de son époque, du milieu où l'on vit, mais l'architecture doit avoir sa rhétorique comme la littérature, et comme notre civilisation nous rattache aux antiquités grecque et romaine, c'est là que nous irons puiser, je le répète, des enseignements, sinon des préceptes et des formules.

A ce point de vue, certains programmes anciens devront jalonner nos études, ils éclaireront la voie que nous voulons suivre, voie par laquelle, appuyés sur la tradition, nous marcherons en avant à la recherche du beau et du vrai.

Je désire, Messieurs, que ce programme d'études vous paraisse intéressant et qu'il vous semble bon de marcher avec moi dans la direction que je vous indique.

Pour terminer, je vous dirai que j'ai l'intention de rétablir pour vous un usage créé autrefois, de mon temps, par M. Blouet. Cet usage s'est perdu depuis, je crois, mais il avait pour nous un très grand attrait.

Il consistait pour le professeur, après chaque jugement des concours de première et de deuxième classe, à apprécier ces concours au point de vue de l'enseignement théorique, à comparer les différents partis adoptés par les concurrents, à avertir les élèves de certaines erreurs, de certaines négligences dont aucune génération n'est exempte, et qui nuisent trop souvent au succès de plus d'un projet, fort bon, d'ailleurs.

Ce sera, si je ne me trompe, le véritable lien entre nos leçons, vos concours mensuels et vos travaux de chaque jour. Ce sera, si vous voulez, une sorte de cours d'application.

Cette appréciation des concours, ce compte rendu discret du jugement est chose délicate, je le sais, puisque j'aurai

à parler de vos propres œuvres (désignées seulement, bien entendu, par leurs numéros), et à traduire pour vous les impressions et les opinions du jury. Cependant j'espère y apporter une mesure qui, tout en conservant pour vous, dans cette causerie, son véritable intérêt, respectera tout ce qui doit être respecté.

NOTICE NÉCROLOGIQUE

D. SAUVAGE

ARCHITECTE DE LILLE

De même que les entreprises commerciales et industrielles mal administrées périclitent inévitablement, si excellent que puisse être leur but et si puissants que soient leurs moyens d'action, ainsi en est-il de toutes les autres associations, depuis celles qui constituent les nations jusqu'à celles qui touchent seulement à des intérêts privés ; depuis celles qui concernent des corporations spéciales jusqu'à celles qui ne relèvent que d'une branche seulement d'une de ces corporations. Toujours il faut à ces Sociétés, non-seulement une force motrice qui fasse fonctionner la machine, mais aussi un guide actif et intelligent pour la conduire. Si le guide s'endort, tout risque de se briser et de se perdre.

Parfois, dans ces groupements spéciaux, sociétés ou syndicats, c'est le Président, mais peut-être plus souvent encore c'est le premier secrétaire, qui est ce guide et même, jusqu'à un certain point, cette force motrice. Le groupe qui a perdu le concours de l'homme actif et expérimenté qui a été comme le ferment des esprits et qui a guidé les efforts, ne s'aperçoit pas toujours immédiatement de l'importance de cette perte et ne s'en alarme pas, et bien que la reconnaissance soit souvent aussi un fruit de l'intelligence, il n'y a que trop fréquemment à compter avec l'indifférence, même avec l'envie et la jalousie.

Tel n'est pas le cas actuel; c'est tout le contraire dont nous avons aujourd'hui le spectacle agréable : c'est d'une haute intelligence et d'un noble sentiment de justice reconnaissante que fait preuve, en ce moment, la *Société régionale des Architectes du Nord de la France*, qui vient de perdre, en M. Sauvage, un de ses Présidents les plus dévoués, et qui fut également un des fondateurs actifs de la Société.

M. Sauvage n'a pas figuré au rang de nos grands artistes de France ; mais, homme de talent aussi bien qu'homme de bon sens et d'activité, il a été certainement au premier rang de ce petit et précieux bataillon qui se consacre aux intérêts collectifs de notre corporation. La Société lilloise, animée d'un sentiment qui l'honore, après avoir fait imprimer une *Notice nécrologique* due à la plume bien inspirée d'un de ses membres, M. A. Mourcon, s'adresse maintenant à la presse spéciale des architectes pour que soient affirmés, auprès et au loin, les mérites de son ancien Président et la reconnaissance de la « Société » envers lui. Pour ce qui suit, nous nous servirons beaucoup de la *Notice* citée plus haut.

M. Sauvage, né à Douai en 1824, est décédé à Lille le 17 janvier 1885.

Encore enfant, il fut conduit à Lille, où il fit ses études littéraires au collège municipal. En 1841, à l'âge de 19 ans, il entra dans les bureaux de M. Benvignat, architecte distingué du pays et très apprécié de la municipalité lilloise. Sauvage suivit également les cours des écoles académiques de Lille. Il y obtint une médaille de deuxième classe dans la section d'architecture en 1844, et une médaille de première classe en 1845. En 1851, à la suite d'un examen qui lui fit honneur, il fut admis au nombre des architectes autorisés à diriger les travaux des communes et des établissements publics ; aussi, pendant les trente-trois années que Sauvage exerça sa profession, fit-il exécuter de nombreuses constructions communales, aussi bien que des établissements industriels et des habitations privées. La *Notice* cite de lui jusqu'à sept filatures de coton et de lin et un établissement de tissage, onze constructions privées urbaines et quatre maisons de campagne, enfin de nombreuses écoles primaires, un collège, un hospice, un orphelinat et le petit Lycée de Lille.

Sauvage, par son rare bon sens, son caractère sûr et son habileté pratique, qualités reconnues de tous ses confrères, sut attirer leur confiance ; il fut souvent consulté par eux et toujours utilement. L'administration semble aussi avoir apprécié ses mérites, car en 1864 il fut nommé membre de la Commission d'assainissement des logements insalubres, en 1871 membre de la Commission administrative des écoles académiques, et en 1878 membre de la Commission départementale des Bâtiments civils. Membre de l'Association amicale des anciens élèves du collège et du Lycée de Lille, il fut élu Président pour l'exercice 1881-1882. Mais son vrai titre, à nos yeux, c'est d'avoir été estimé de ses confrères au point d'être nommé par eux jusqu'à dix fois membre du bureau de la Société régionale des Architectes du Nord de la France, fondée en 1868, d'en avoir été, tour à tour, le trésorier, le secrétaire, le vice-président et jusqu'à trois fois son président, et de n'avoir enfin laissé derrière lui que des souvenirs d'honneur et des sentiments d'affectueuse reconnaissance.

Que nous reste-t-il à dire après le jugement de nos confrères de la Société du Nord ? Nous ne pouvons que nous joindre à eux — et nous le faisons cordialement — pour applaudir à la mémoire d'un homme de talent et de bien, qui honorait la corporation des architectes français.

CÉSAR DALY.

CONGRÈS ANNUEL DES ARCHITECTES

(A PARIS)

(Suite. — Voy. *col.* 238.)

SAMEDI

Le dernier jour du Congrès s'est ouvert par une visite aux ateliers de céramique de M. Jules Lœbnitz, nom destiné à appartenir à l'histoire de la renaissance contemporaine de l'art charmant et souriant de la céramique.

Pour renseigner nos lecteurs sur l'intérêt et le charme atta-

chés à cette visite, nous ne pouvions mieux faire que de nous adresser à un de nos confrères qui s'est occupé le plus activement et heureusement de favoriser cet essor de l'art moderne, si gai toujours et si indispensable pour donner du corps et de l'éclat aux constructions là surtout où le fer en forme l'ossature. Mais laissons la parole à M. Paul Sédille.

LA CÉRAMIQUE MODERNE

Visite aux Ateliers de faïencerie d'art de M. Lœbnitz.

« La céramique décorative, délaissée depuis longtemps, rentre aujourd'hui en grande faveur, grâce aux efforts de quelques architectes et de quelques industriels.

« Il y a cinquante ans, les manufactures de faïence ne produisaient que des poêles et des plaques de petite dimension (0m40 à 1m50 au plus), pour intérieurs de cheminées et garnitures de fourneaux. L'émail de ces faïences était toujours fortement « tressaillé » et d'un vilain aspect et, de là, impropre à recevoir une décoration. Les petits poêles à bon marché, dont la vente n'a jamais cessé, sont encore fabriqués avec cette faïence primitive.

« Vers 1840, MM. Pichenot et Lœbnitz père (qui avaient leur fabrique installée à Paris, rue Pierre-Levée, depuis 1833) découvrirent le moyen de perfectionner cette faïence, de la rendre ingerçable et propre à l'exécution des grandes pièces. Cela s'est fait en délayant, dans de la terre de Gentilly, une notable quantité de chaux, qui, jusqu'alors, avait été considérée comme un danger à l'état aggloméré.

« Cette découverte, qui répondait à des besoins réels, fit révolution dans la fabrication de cette époque. M. Pichenot prit des brevets; mais comme aussitôt on ne voulut plus employer (pour les plaques surtout) que cette nouvelle faïence ingerçable, la contrefaçon se multiplia. Il s'ensuivit un procès important contre un grand nombre de poêliers faïenciers.

« Ce procès affirma la découverte de M. Pichenot et fut pour lui l'occasion d'un grand succès. Remis en possession de ses droits, M. Pichenot ne voulut pas cependant garder pour lui seul le bénéfice de sa découverte, et il céda à ses confrères le droit de fabriquer cette faïence ingerçable.

« A partir de ce moment, cette fabrication prit un grand développement, et M. Pichenot, d'abord, et ses successeurs ensuite, ont sans cesse continué de la perfectionner.

« La manufacture de Sèvres, qui s'intéressa vivement à cette découverte, garde dans son musée quelques-uns de ces premiers panneaux de faïence ingerçable qu'on ait exécutés; ils ont plus de 2 mètres de hauteur. Elle conserve aussi une baignoire d'un seul morceau, en même faïence, exécutée, en 1844, par M. Lœbnitz père, qui était un praticien très habile.

« M. Pichenot pensa ensuite à décorer sa nouvelle faïence. Il s'adressa pour cela à des peintres sur porcelaine qui se servirent de leurs couleurs habituelles. Le résultat fut satisfaisant. M. Jules Lœbnitz possède encore quelques-unes de ces pièces, qui figurèrent avec honneur à l'Exposition nationale de 1844. M. Brongniart, qui fut pendant quarante ans administrateur de la manufacture de Sèvres, fit décorer des faïences de M. Pichenot par les peintres de son établissement, et plusieurs panneaux ainsi décorés ornèrent son appartement et celui de M. Riocreux. C'est dire l'importance qui s'attachait, dès ce moment, aux produits de M. Pichenot et le parti qu'on cherchait à en tirer.

« Plusieurs artistes distingués s'appliquèrent alors à la peinture sur faïence. Rappelons le nom de M. Eugène Julienne, dont l'adresse de main et la faculté de composition étaient fort appréciées et qui resta, jusqu'à sa mort, chef d'atelier chez M. Jules Lœbnitz. On lui doit certaines pièces au grand feu de four (1) et au feu de moufle, dont les échantillons, conservés par M. Lœbnitz, sont intéressants pour l'histoire de la céramique contemporaine.

« Joseph Devers fut aussi peintre décorateur chez M. Pichenot, dès 1849. Il y a exécuté, en 1852, d'après les cartons du peintre Cornu, les sujets qui décorent la façade de l'église de Saint-Leu-Taverny. Ces sujets, genre porcelaine au feu de moufle, peuvent représenter la première tentative sérieuse de décoration céramique extérieure, au XIXe siècle. En 1855, J. Devers commença à peindre sur émail blanc cru avec des couleurs de grand feu. C'est ainsi qu'ont été fabriqués les médaillons qui décorent le grand porche du palais de l'Industrie. Ces médaillons, de 0m68 de diamètre, représentent un nouvel effort de fabrication. Encore peu habile à cette peinture sur émail cru, Devers dut retoucher ces médaillons au feu de moufle. Le mouvement était alors donné ; un grand nombre d'artistes et de céramistes se livrèrent à ces nouvelles études et s'efforcèrent de retrouver les secrets du passé.

« La faïence avait eu, en France, avant la découverte de la porcelaine, ses siècles glorieux. La porcelaine et plus tard le cailloutage ou porcelaine opaque, comme on l'appelait à Choisy-le-Roi, lui firent une concurrence mortelle. Les vieilles fabriques de faïence se fermèrent l'une après l'autre; les procédés de fabrication n'étant plus conservés par la tradition se perdirent peu à peu, et les belles faïences de Rouen, Nevers, Moustiers, etc., etc., délaissées par le goût du public, chassées des demeures opulentes, cherchèrent un refuge dans les chaumières. C'est là que l'instinct des collectionneurs sut les retrouver, pour les proposer, dans nos musées, aux études des artistes et des industriels, et en orner à nouveau les hôtels modernes et les palais.

« Hippolyte Pinard, peintre de genre, avait travaillé tout jeune dans une ancienne manufacture encore subsistante, mais qui devait éteindre ses fours peu après. Il y avait recueilli au hasard quelques traditions, quelques procédés du temps passé.

« Impressionné par cette renaissance de la céramique, il rassembla ses souvenirs, et, grâce à une adresse rare et à un esprit pratique bien ordonné, il remit en grande valeur la peinture sur émail cru. Les pièces qu'il a laissées sont tout à fait remarquables.

« Son exemple fut suivi, non seulement par des artistes, mais aussi par des gens du monde. Nous pourrions citer tel salon très fréquenté autrefois (1), où chaque semaine une soirée était consacrée à la peinture sur émail cru. C'est là que Michel Bouquet fit ses débuts comme peintre céramiste. Présenté un soir dans cette maison, on lui offrit de suite une plaque et des couleurs. Sans trop savoir ce qu'il faisait et surtout ce que deviendrait son œuvre, Bouquet esquissa rapidement un paysage qui, transformé par le feu, fit l'admiration de ce petit cercle artistique. Ce résultat décida Bouquet à essayer la peinture sur émail cru où il obtint des succès qui le décidèrent à abandonner la peinture à l'huile.

« Cette peinture sur émail cru fut en grande faveur chez les gens du monde pendant un certain temps. Les dames surtout s'y livrèrent avec ardeur et M. Jules Lœbnitz, qui prêtait à ces nouveaux adeptes le concours de sa fabrication et de son expérience, fut le confident de bien des joies après la réussite et aussi de bien des déceptions après les mécomptes de la cuisson.

« Nous pourrions citer plusieurs artistes qui continuent en province ce genre de peinture.

« M. Laurin, à Bourg-la-Reine, céramiste très modeste et très consciencieux, s'adonna un des premiers à la peinture sur émail cru. Nous nous souvenons de lui avoir fait exécuter d'après nos indications, il y a bientôt trente ans, certaines pièces qui ont été nos premiers essais de décoration céramique. M. Laurin exécute encore des plats et des assiettes d'un goût charmant.

« D'autres ont imité Palissy à s'y méprendre. Ce sont Avisseau, de Tours, Barbizet et surtout Pull, dont les créations intel-

(1) On appelle *grand feu de four* le feu qui convient à la cuisson de l'émail stannifère, soit une température de 800 à 1000 degrés, et *feu de moufle* la température nécessaire à la cuisson de la peinture sur porcelaine, soit 400 à 600 degrés. Le grand feu qui sert à cuire la pâte de porcelaine est beaucoup plus élevé que le grand feu du faïencier dont la limite est la fusion de l'émail stannifère.

(1) Par exemple celui de Mme Marjolin, fille d'Ary Scheffer.

ligentes et les reproductions parfaites ont pris place dans presque tous les musées et malheureusement aussi ont quelquefois servi la fraude des marchands peu scrupuleux.

« D'autres imitaient les vieux Rouen, d'autres les Moustiers. Un excellent artiste de Blois, Ulysse, a produit et produit encore des pièces charmantes dans le style de la Renaissance.

« Un faïencier de Nevers, Signoret, reproduisait à merveille les vieilles faïences de la contrée.

« En somme, un grand nombre de céramistes improvisés s'essayèrent un peu dans tous les genres, et, par leurs recherches actives, contribuèrent utilement à cette Renaissance de la céramique, sans laisser toutefois des œuvres complètes d'un caractère bien défini.

« C'est alors, vers 1855, que se révéla un céramiste vraiment hors ligne, dont les travaux remarquables ont, depuis cette époque, établi la haute valeur, et seront la gloire des collections futures. Nous avons nommé Théodore Deck.

« Th. Deck travaillait alors chez un confrère de M. Lœbnitz, et les pièces qu'il fabriqua chez ce faïencier pour la première exposition universelle de 1855 montrèrent de suite ce dont il était capable.

« Nous n'étudierons pas ici la longue suite des travaux de M. Deck, améliorant sans cesse ses produits, élargissant constamment le champ de ses découvertes et de leurs applications. Il nous suffira de dire qu'aujourd'hui, grâce à ses efforts continus et désintéressés, Th. Deck est parvenu à arracher à l'extrême Orient les secrets de ses merveilleux émaux, qui, jusqu'ici, avaient défié les recherches des plus persévérants. Avec lui, la France peut se présenter, sans rivale, dans les grands concours internationaux.

« Ce que M. Th. Deck a fait dans son genre, M. Jules Lœbnitz l'a fait dans le sien, avec des procédés différents. M. Deck se sert de pâtes blanches, avec ou sans *engobe* (1), recouvertes d'émaux alcalins d'un grand éclat, qui se prêtent admirablement à la fabrication de pièces d'art et de haute curiosité, et aussi, dans certaines circonstances, à la grande décoration monumentale.

« M. Jules Lœbnitz emploie le plus souvent la terre cuite commune, spécialement destinée à la décoration architecturale, recouverte d'émaux généralement plombifères ou stannifères. Ces deux fabrications, tout en produisant des résultats différents, sont en quelque sorte complémentaires l'une de l'autre, et elles peuvent être combinées avec succès dans une même composition décorative.

« Poursuivant le but qu'il s'est toujours fixé, M. Jules Lœbnitz a réalisé des œuvres remarquables, qui ressuscitent les décorations, si puissantes et si sobres à la fois, des Lucca della Robbia, dont le château de Madrid a été autrefois, en France, un des spécimens les plus célèbres.

« C'est qu'en effet M. J. Lœbnitz cherche avant tout la grande décoration monumentale. Après les carreaux minces, simples placages, que l'on trouve aujourd'hui partout, M. J. Lœbnitz s'est efforcé de créer de véritables pièces d'architecture qui, au besoin, font corps avec la construction. Elles s'encastrent dans la brique, dans les appareils de pierre, dans l'épaisseur des charpentes, et forment avec ces différents éléments un ensemble d'une solidité et d'une durée à toute épreuve.

« Soit terre cuite, soit terre émaillée, ces produits inaltérables se prêtent à toutes les formes, à tous les décors, et offrent à l'architecte des ressources multiples qui peuvent aussi bien servir les conceptions les plus riches que les compositions les plus modestes.

« Ainsi les briques émaillées de M. Lœbnitz, fabriquées avec les mêmes terres éprouvées que ces faïences décoratives, offrent les mêmes garanties de durée.

« D'autres faïenciers se sont certes distingués par leurs produits et leurs recherches de la décoration monumentale. Sans espérer les signaler tous, nous devons cependant signaler : M. Léon Parvillée, dont le Congrès a visité avec intérêt, en 1883, les nouveaux ateliers. Cet artiste a suivi la voie si bien indiquée par M. Deck, dont il a reproduit en partie les émaux alcalins. Ses travaux et ses efforts continus sont des plus méritants.

« M. Boulanger, à Choisy-le-Roi, qui a fait pour l'entrée des Beaux-Arts, en 1878, des panneaux d'une coloration un peu sombre peut-être, mais d'une belle exécution.

« MM. Émile Müller, à Ivry, et Brault, à Choisy-le-Roi, dont les terres cuites, un peu rustiques mais d'une qualité certaine, sont largement employées dans la construction courante.

« MM. Collinot et Adalbert, de Beaumont, qui créèrent, il y a quelques années, des modèles intéressants dans le style oriental.

« MM. Fargue et Hardelay, encore des disciples de Deck, qui avaient, à l'Exposition des Arts décoratifs, en 1884, deux très beaux tableaux exécutés d'après les savantes compositions de M. Luc-Olivier Merson.

« M. Gillet, qui a toujours figuré dignement aux grandes expositions et qui décore avec un égal succès la faïence, la porcelaine et la lave.

« Mais nous ne prétendons pas pouvoir ici parler également des nombreux industriels qui ont tourné leurs efforts vers la céramique. Il nous faut revenir à M. Jules Lœbnitz, avec le Congrès.

« Dans la visite faite le 13 juin aux ateliers de la rue Pierre-Levée, les membres du Congrès ont pu suivre toutes les phases diverses de la fabrication.

« Nous avons vu le travail et le mélange des terres différentes, depuis leur état de nature jusqu'au moment où elles sont transportées mécaniquement jusqu'aux ateliers supérieurs. Là, les ouvriers, après les avoir « marchées au pied » (il paraît que c'est toujours là le meilleur système), en font de grands cubes, qu'ils nomment *masses*, et sur lesquels ils coupent avec un fil de laiton les plaques qui devront servir aux estampages.

« Les moules sont en plâtre. L'opération de l'estampage demande des soins particuliers pour bien respecter les formes et aussi ménager les épaisseurs qui devront constituer une force de résistance à la cuisson.

« Mais, auparavant, il faut prévenir les déformations pendant le séchage, et obtenir que celui-ci soit régulier. Les membres du Congrès ont vu enfourner, cuire et défourner, sous leurs yeux, dans trois fours différents. Ces fours, d'une capacité de 20 mètres cubes environ, cuisent au bois. Le charbon, essayé par M. Lœbnitz, n'a pas donné de bons résultats. Après la première cuisson, dite de *biscuit*, les pièces passent à l'émaillage. Elles reçoivent l'émail par aspiration, par immersion, ou au pinceau.

« Le Congrès a suivi les différentes phases de fabrication de l'émail stannifère :

« 1° Calcination du plomb et de l'étain dans un four spécial, nommé *fournette*, pour former le produit connu sous le nom de *potée d'étain*.

« 2° Cuisson, dans le foyer même des grands fours, de cette potée d'étain mélangée avec du sable et des alcalis. Ce mélange donne, après cuisson, des gâteaux de 4 à 5 centimètres d'épaisseur, complètement vitrifiés et d'un beau blanc opaque. C'est l'émail.

« 3° Cet émail, pilé et broyé très fin, à l'eau, peut alors être appliqué sur les pièces de terre déjà cuites. L'émail stannifère de M. Lœbnitz est si bien réputé, que beaucoup de faïenciers le lui achètent. D'où, chez M. Lœbnitz, une abondante fabrication de cet émail.

« Les terres cuites de M. Lœbnitz sont d'un ton rosé très fin, s'harmonisent sans effort avec la brique, la pierre et les divers matériaux. Les émaux sont opaques ou transparents. C'est là une double ressource très appréciable : les émaux opaques décorent bien les parties solides de l'architecture, les émaux transparents forment tableaux et profondeurs.

« M. Lœbnitz, fabriquant lui-même ses émaux, est arrivé à

(1) L'*engobe* est une matière terreuse, quelquefois alcaline, dont on recouvre la pâte ordinaire, pour obtenir une surface plus fine, plus apte à recevoir l'émail et à développer certaines couleurs. — Paul Sédille.

constituer une palette de plus de 400 couleurs. C'est là, certes, plus qu'il n'en faut pour faire de la bonne polychromie, car nous savons par une longue expérience (nous l'avons maintes fois expliqué) que c'est avec des colorations peu nombreuses, mais bien associées ou opposées, qu'on obtient les effets décoratifs les plus intenses. Toutefois, nous ne saurions reprocher à M. Lœbnitz sa riche palette. A lui, à nous, de savoir choisir et combiner.

« D'ailleurs, les émaux de M. Lœbnitz sont inaltérables. Depuis quinze ans que nous les avons employés pour la première fois, nous avons constaté leur résistance à toutes les actions atmosphériques, aussi bien dans les pays méridionaux, exposés sur les bords de la mer, que dans les pays du Nord où ils ont eu à subir des hivers rigoureux. Cela tient tout autant à la bonne composition des émaux qu'à l'excellente qualité de la terre sur laquelle ils s'appliquent avec une adhérence parfaite. Il est certain qu'il n'en est pas de même de tous les produits similaires; mais il ne faut pas que quelques accidents partiels, résultats d'une fabrication défectueuse, découragent les architectes de l'emploi de ces matériaux. Bien fabriqués, ils sont d'une durée indéfinie et peuvent constituer à un prix relativement minime les décorations les plus riches et les plus variées d'aspect.

« Nous ne saurions détailler ici les nombreux émaux, dont M. J. Lœbnitz a expliqué la fabrication au Congrès, qui a pu voir, dans ses ateliers de décor, exécuter en même temps des peintures sur cru, sur couverte et sous couverte, et sertir des émaux sur des surfaces planes ou les appliquer sur des sculptures en relief.

« Après ces différentes opérations, qui exigent bien des délicatesses, vient celle de la cuisson. Il faut choisir dans le four la place convenable à chaque pièce, suivant ses dimensions, ses formes, les émaux qui décorent, le degré de cuisson qu'ils demandent.

« Une négligence, une erreur, et la pièce se déforme, craque, les émaux coulent, se confondent et la pièce est manquée!

« Ah! c'est tout un poème que ce travail de nos faïenciers, et quand on a suivi de près leurs efforts, on comprend les mortelles angoisses de leur illustre ancêtre, Bernard Palissy.

« Nous ne demanderons pas à M. J. Lœbnitz combien de pièces il a dû sacrifier, dans sa carrière déjà longue de céramiste, pour obtenir la nombreuse et magnifique collection de modèles de tous genres qui remplissent ses magasins d'exposition?

« C'était la dernière étape du Congrès, qui a été vraiment très impressionné par les résultats si complets qui se trouvaient exposés sous ses yeux. Ces produits multiples faisaient bien comprendre l'importance des ressources mises à la disposition de l'architecte par les deux usines réunies, celle de la rue Pierre-Levée et celle de la rue Fontarabie, que M. Lœbnitz a dû créer récemment sur une vaste échelle et avec de puissants moyens d'action, pour satisfaire à une demande sans cesse accrue.

« N'oublions pas non plus que souvent les terres de M. Lœbnitz ont reproduit des modèles composés spécialement par MM. Henri Chapu, André Allard, Ernest Barrias, Charles Gauthier, Legrain, Chédeville, tous statuaires et sculpteurs dont il est inutile de rappeler la valeur, et que cette haute collaboration est pour M. Lœbnitz un titre dont il se glorifie.

« M. Lœbnitz se montre non moins reconnaissant envers les nombreux architectes qui l'ont aidé de leurs conseils. Il aime à rappeler le nom de Duban, sous la direction duquel il a fait tous les carrelages du château de Blois et ceux de l'hôtel d'Alluye; celui de Viollet-le-Duc, qui lui commanda pour le château d'Eu des travaux délicats, et ceux de beaucoup d'autres auxquels M. Lœbnitz, très modeste, veut bien attribuer une part de ses succès.

« Rappelons à ce propos les travaux importants qu'il a exécutés pour E. Laval, aux hospices du Vésinet, de Saint-Louis et de Vincennes, et dans une chapelle à Nîmes; n'oublions pas ceux de la gare du Havre et de la gare du Champ de Mars, exécutés pour M. Lisch; non plus que ceux de Monte-Carlo et de Vittel, faits sous la direction de M. Ch. Garnier, et tant d'autres travaux faits de concert avec MM. Destors, Bessières, Deslignières, Ricquier, Franchet, Sauffroy, Bruyerre, Klein, Duclos, etc. Nous ne parlerons pas non plus des nombreux travaux qu'il a exécutés sous notre propre direction, non plus que de cette grande porte de l'entrée des salles de Beaux-Arts, à l'Exposition de 1878, pour laquelle il mit alors à notre disposition toute son expérience et toutes ses ressources. Cette porte, ce monument, pourrait-on dire, qui était l'expression éloquente de ce qu'on peut attendre de la céramique dans la grande décoration et dans la construction, cette porte, dont les musées du Conservatoire des Arts-et-Métiers, de Sèvres, de Limoges, de Berlin, etc., ont désiré faire reproduire certains fragments, M. Lœbnitz la conserve avec un soin jaloux, démontée pièce à pièce, encaissée avec précaution, jusqu'au jour, espérons qu'il sera prochain, où elle se dressera à nouveau pour orner l'entrée d'un musée des arts décoratifs ».

PAUL SÉDILLE,
architecte.

La séance de l'après-midi s'est ouverte à une heure, sous la présidence de M. Alphand, directeur des travaux de Paris. La parole est donnée à M. Daumet, architecte, pour la lecture de sa notice sur feu Paul Abadie, que nous résumons ici.

Notice sur Abadie.

On citerait peu de vies d'architectes plus laborieuses et d'une notoriété plus étendue que celle de Paul Abadie. Toute une région de notre pays est enrichie de ses œuvres personnelles ou d'édifices restaurés par lui. Mais, bien que son mérite fût de bonne heure apprécié de ses confrères, il ne s'est revélé que tard au public parisien par le piédestal de la statue de Jeanne d'Arc (due à l'habile ciseau de M. Fremiet). D'ailleurs, quelques années après, Abadie prenait la première place dans le célèbre concours pour l'église du Sacré Cœur, à Montmartre. Ayant signalé ces deux étapes les plus connues de la vie du confrère regretté, le conférencier reprend cette existence à son origine, et il en cite tout d'abord un curieux épisode.

Né à Paris, en 1814, Paul Abadie fut abandonné par sa nourrice au moment de la première invasion; il fut recueilli et adopté par une escouade de cosaques, au milieu desquels il vécut jusqu'au moment où sa famille eut le bonheur de le retrouver. Son père, nommé, en 1818, architecte du département de la Charente, lui fit faire ses études à Angoulême et à Bordeaux; il revint ensuite à Paris, en 1830, et entra à l'École des Beaux-Arts, en 1833, sous la direction d'Achille Leclerc; il prit part au concours du Grand prix, en 1839, ayant pour émules Paccard, Godebœuf, Desbuissons et Lefuel. Ce dernier fut proclamé lauréat. Obéissant dès lors aux tendances naturelles de son esprit et utilisant la connaissance qu'il avait acquise des monuments du moyen âge dans la partie de la France où il avait vécu, Abadie se livra de préférence, à l'étude des édifices de cette époque et de ceux appartenant surtout à la branche romano-byzantine.

Attaché, en 1840, à titre de surnuméraire, aux travaux de l'Hôtel des Archives, puis nommé auditeur au Conseil des Bâtiments civils, il fut, par une singulière coïncidence, appelé le même jour, en 1845, aux fonctions de premier inspecteur aux travaux de l'Hôtel de la Présidence de la Chambre des Députés et de deuxième inspecteur aux travaux de restauration de Notre-Dame de Paris. Dans sa perplexité, il prit conseil de son maître, qui, dit-on, soumit lui-même le choix au hasard. La fortune favorisa Abadie, en lui indiquant la voie même où ses aptitudes le portaient : c'est ainsi qu'il devint le lieutenant de Lassus, avec Viollet Le Duc. Nommé, en 1846, membre de la Commission des Monuments historiques, il devenait, en 1848, architecte des diocèses d'Angoulême, de Périgueux et de La Rochelle.

L'activité d'Abadie était surprenante; il a dirigé les travaux de restauration de 22 édifices religieux et donné les plans de 28 constructions nouvelles. Investi, en 1861, de la fonction d'Inspecteur général des édifices diocésains, il dut, sans négliger ses

occupations multiples, faire de longs voyages et rédiger de nombreux rapports au Ministre, en même temps qu'il entretenait une correspondance active avec des inspecteurs formés par lui et dévoués à son œuvre. Prodigieuse est la somme de travail qu'il a dû accomplir, et par ses propres efforts, car il n'employait pas de dessinateurs. L'œuvre d'Abadie révèle, en effet, un sentiment bien personnel ; son éclectisme s'appuyait sur une sérieuse érudition archéologique, dont témoignent la publication, dans les Archives des monuments historiques, de quelques-uns des édifices qu'il restaurait : Saint-Michel d'Entraigues, La Souterraine, Loupiac. Le traité d'Architecture de Léonce Regnaud comprend une monographie de la cathédrale d'Angoulême. On voit, en consultant ces diverses publications et la liste des restaurations dirigées par lui, combien Abadie a participé à la conservation de nos richesses nationales, et par les travaux qu'il fit exécuter et par ceux qu'il dut inspirer à ses confrères. Il savait se pénétrer de l'esprit des architectes du moyen âge qui avaient conçu ces œuvres. Et quelle communauté se retrouvait entre lui et eux après plusieurs siècles écoulés !

Le monument ancien le plus renommé, auquel Abadie ait attaché son nom, est l'église de Saint-Front de Périgueux, type très particulier de l'architecture religieuse. Chargé d'en faire la restauration, il prit le parti, malgré la vive opposition qu'il rencontra parmi beaucoup d'archéologues, de reconstituer l'extérieur en suivant ses idées propres, sacrifiant ainsi les avis de ceux, parmi ses confrères, qui tenaient plus compte de la tradition que des inspirations.

En même temps qu'il dirigeait à Angoulême la restauration de la cathédrale, Abadie fut appelé à construire, dans cette ville plusieurs églises d'un style large et personnel, ainsi que l'Hôtel de Ville, dont il fit un édifice d'un aspect saisissant et d'une décoration puissante.

La nomenclature des œuvres créées par Abadie est inscrite au Bulletin de la Société centrale des architectes.

Il reste à parler de son œuvre par excellence, celle où toute sa science est résumée : l'église du « Vœu national ». Il prit vaillamment part à ce concours, qui mit en mouvement toute une pléiade d'architectes de talent, d'artistes déjà consommés dans leur art, et l'emporta sur ses confrères, éclatante consécration donnée à son talent. On connaît la belle composition du plan, l'harmonie de toutes les parties du projet. « C'était bien là, dit « M. Daumet, un sanctuaire religieux, d'un caractère sobre, des- « tiné au déploiement de nombreux pèlerinages. L'œuvre au « point où l'a laissée Abadie montre assez quelle en sera l'impor- « tance. » Ce brillant succès fut suivi de l'élection d'Abadie à l'Académie des Beaux-Arts.

Que nous montre enfin cette laborieuse existence ? De modestes débuts, un labeur acharné, l'autorité qui s'attache à l'expérience, puis le succès qui fait oublier bien des tourments, enfin les honneurs. Abadie était membre de l'Institut royal des Architectes britanniques et agrégé de l'Institut des Beaux-Arts d'Anvers. Ces distinctions et les décorations que lui avaient valu ses travaux, si divers, sanctionnaient bien sa réputation et assurent la perpétuité de son nom.

M. Daumet rappelle ensuite que, l'année dernière, à pareille époque, M. Abadie a fait lui-même les honneurs de son œuvre capitale à ses confrères du Congrès, et qu'il eut la délicate attention de perpétuer le souvenir de cette réunion, en faisant sceller dans l'une des assises un parchemin, où chacun de ses confrères avait apposé sa signature. Moins de deux mois après, le 2 août 1884, le vaillant architecte était frappé inopinément et mortellement en revenant d'exercer les fonctions de juré au concours du Grand prix d'architecture.

Avant de clore son discours, M. Daumet insiste sur la bienveillance parfaite qui caractérisait Abadie, président, après Millet, Lefuel, de Cardaillac et Destors, du Cercle des Maçons et Tailleurs de pierre, et il termine en exprimant le vœu que la grande œuvre d'Abadie soit impérissable.

La séance s'est terminée par la distribution des médailles décernées par la Société centrale des Architectes, à l'Architecture privée, à l'École des Beaux-Arts, aux Écoles d'Athènes et de Rome, aux Écoles privées, au Cercle des Maçons, au Personnel du bâtiment et aux Industries d'art. C'est M. Paul Sédille qui est d'abord chargé de la lecture du rapport qu'il a fait au nom du Jury des récompenses accordées à l'Architecture privée. Le rapporteur passe en revue les travaux des lauréats dont voici les noms :

Médailles d'argent (*Fondation Lesoufaché*, 1874) : MM. Nicolas Escalier, architecte à Paris ; Achille Hermant, architecte à Paris ; Louis Martenot, architecte à Rennes.

Mention de Jurisprudence : M. Lucien Étienne, architecte-expert à Paris.

Mention d'Archéologie : Le R. P. de la Croix, membre de la Société des antiquaires de l'Ouest, à Poitiers.

M. Paul Wallon lit ensuite un rapport émouvant qui résume les titres des candidats sur lesquels s'est porté le choix de la Commission. Au cours de ce rapport, il donne des renseignements sur les diverses fondations auxquelles sont dues les récompenses décernées par la Société centrale et des détails fort intéressants sur les œuvres et même la vie des lauréats, dont les noms sont les suivants :

1° Écoles de France à Athènes et à Rome. — *Médailles de bronze*, offertes : à M. Pierre Paris, membre de l'École française d'Athènes, pour les fouilles intéressantes qu'il a faites à l'automne de 1884 et qui ont dégagé les restes du temple d'Athéné Cranaia, à Elatée, dans l'ancienne Phocide ; — à M. Victor-Alexandre-Frédéric Laloux, architecte à Paris, ancien élève de l'École de France à Rome, qui a, le premier, entrepris la *Restauration de l'Altis d'Olympie* (Voy. *col.* 122).

2° École nationale des Beaux-Arts. — *Médailles d'argent* (*Fondation Destors*, 1875) : *ex-æquo :* M. François-Pierre-Paul André (grand prix de Rome de cette année), élève de M. André, et M. Louis-Albert Louvet, élève de MM. Louvet et Ginain ; — (*Fondation Chapelain*, 1882) : M. Léon Margotin, élève de M. Guadet, auquel est décerné pour la première fois cette médaille, offerte à *l'élève architecte français de l'École des Beaux-Arts ayant donné, dans l'année, le plus de preuves de ses connaissances en peinture et en sculpture.*

3° École nationale des Arts décoratifs. — *Médaille d'argent* (*Fondation Rolland*, 1874) : M. Joseph Thibaron, élève de M. Ruprich-Robert, qui a remporté le grand prix de composition et d'ornement.

4° Écoles privées d'architecture. — *Médaille d'argent* (*Fondation Bouwens van der Boyen*, 1878) : M. Emmanuel Garnier, élève de M. Douillard.

5° Industries d'art. — *Médaille d'argent* (*Fondation P. Sédille*, 1877) : M. Guilbert-Martin (Auguste-Maximilien), chimiste à Saint-Denis, mosaïste, qui a obtenu une médaille d'or à l'Exposition universelle de 1878, pour sa belle collection de 2,000 teintes (cette collection est actuellement de 4,926 teintes) ; une médaille d'or, l'année dernière, à l'Exposition des Arts décoratifs, pour un ensemble de mosaïques dont la pièce principale était *Cléopâtre*, d'après Gustave Doré, et le prix du concours ouvert par l'*Union centrale*, ayant pour sujet *les Armes de la Ville de Paris*, composition de M. Lameire.

6° École municipale d'apprentis. — *Médaille d'argent :* M. Alfred Velu, apprenti serrurier ; — *Médaille de bronze :* M. Georges Pelloie, apprenti menuisier.

7° Cercle des Maçons et Tailleurs de pierre. — *Médaille d'argent :* M. Louis-Benoît Dourieux, tailleur de pierre ; — *Médaille de bronze :* M. Jules-Étienne Texier, élève des cours du soir depuis deux ans.

8° Personnel du bâtiment. — *Médailles d'argent :* M. Bertrand (Frédéric), entrepreneur de charpente, à Paris, président de la Chambre syndicale depuis 1874 et nommé chevalier de la Légion d'honneur à la fin de l'année dernière ; — M. Neaud (Neyret-Michel), entrepreneur de charpente à Lyon ; — M. Gubian (Antoine), entrepreneur de menuiserie dans la même ville ; — *Grande médaille de bronze* (*Fondation Salleron*, 1882) : M. Bellais (Eustache-François), maître-compagnon plombier, à Paris ; — M. Ferry (Auguste), contre-maître serrurier, à Paris, qui ont su mériter ce prix « *destiné à récompenser, chaque année, la probité, l'intelligence d'un maître-compagnon ayant au moins dix années de service chez les mêmes patrons.* » — *Médailles de bronze* : M. Mérienne (Louis-Désiré), contre-maître carrier, à Paris ; — M. Bellon (François), appareilleur, à Paris ; — M. Goumy (Jean), maître-compagnon maçon, à Paris ; — M. Moung (Pierre-François), maître-compagnon maçon à Paris ; — M. Chapus, garçon de chantier, à Paris ; — M. Chérot (Antoine), gâcheur d'escalier, à Paris (charpente) ; — M. Amyot (Jean-Baptiste), contre-maître charpentier, à Nice ; — M. Lorenzi (Antoine), contre-maître couvreur, directeur des ateliers de la maison Monduit-Béchet ; — M. Lemaire (Victor-Pierre-Étienne), contre-maître dans les ateliers de menuiserie de M. Simonet — M. Meunier (Léon), contre-maître menuisier, à

Paris; — M. Robin (François-Émile), chef d'atelier de menuiserie, à Paris; — M. Arioli (Joseph-Antoine), contre-maître fumiste, à Paris; — M. Vernier (François-Jean), contre-maître marbrier, à Paris.

Le rapporteur termine par une chaleureuse allocution sur l'exemple donné à tous par les lauréats, sur le culte de la famille et de la Patrie qui fait l'âme grande, l'élève au-dessus des basses convoitises, inspire l'amour du bien, l'amour du travail et procure cette joie si calme, si bienfaisante du devoir accompli.

Le président remercie ensuite tous les orateurs qui ont bien voulu prêter leur concours à l'œuvre du Congrès et en prononce la clôture.

Comme d'usage, un banquet a réuni le soir même à peu près tous les membres du Congrès. Comme d'usage encore, des toasts furent portés, au milieu d'une cordialité et d'une gaieté qui ne constituent pas le lien le plus faible qui réunisse entre eux les membres de notre belle corporation. César DALY.

LIVRES REÇUS

LA CATHÉDRALE DE SÉEZ (Orne)

C'est sous ce titre que notre confrère, M. Ruprich-Robert, vient de publier un *Rapport* adressé par lui, en 1849, au ministre de de l'instruction publique et des cultes, donnant l'histoire de cette cathédrale et présentant le tableau des travaux à faire pour la consolider et la conserver. Il ne faut pas supposer que cette date ancienne du rapport infirme, en quoi que ce soit, les mérites de la brochure publiée actuellement; car non seulement ce rapport était une œuvre sérieuse d'historien, d'archéologue et d'architecte, mais il ne se présente plus seul aujourd'hui devant le public; il est complété, au contraire, par une partie complémentaire importante. Notre savant confrère, remplissant, dès avant 1849, les fonctions d'architecte diocésain, n'a jamais cessé, depuis plus de trente-cinq à quarante ans, de veiller à la conservation et à la restauration de la cathédrale de Séez, que M. Viollet-le-Duc et moi, chargés d'une mission officielle, nous visitâmes avec M. Ruprich-Robert vers 1850, si je me souviens bien de la date; notre mission était assez inutile d'ailleurs, car notre besogne se borna à peu près à approuver les propositions de notre confrère. M. Ruprich-Robert, dans sa nouvelle brochure, a complété son *Rapport* de 1849 par un écrit des travaux qu'il a exécutés et des découvertes qu'il a faites depuis cette époque.

Cet exemple d'un architecte donnant à ses contemporains et laissant à ses successeurs tous les renseignements historiques qu'il a pu recueillir sur l'édifice confié à ses soins, et décrivant avec précision toutes les restaurations qu'il a exécutées, est si excellent, que nous voudrions qu'il fût généralement suivi. Sans doute, il y a là des sacrifices à faire, sacrifices de temps et d'argent, devant lesquels M. Ruprich-Robert n'a pas reculé, c'est une habitude chez lui, — mais tous ne pourraient pas l'imiter en cela, quelle que soit leur bonne volonté, les architectes étant généralement mieux fournis de talent que d'argent, ceux-là surtout qui cultivent le côté historique et esthétique plus encore que le côté industriel de leur art. Il faudrait donc que l'Administration, pour constituer les *Archives des Monuments de France*, au moyen de rapports périodiques (tous les dix ans, par exemple), se décidât à payer honorablement ce travail utile et supplémentaire. Tôt ou tard, il faudra bien en arriver là. Ce ne sera, d'ailleurs, que compléter et fonder définitivement, dans son unité nécessaire, ce qui se fait partiellement déjà au *Comité des Monuments historiques*. M. Ruprich-Robert, qui compte certainement parmi les membres éminents de ce Comité, devrait bien prendre lui-même l'initiative de faire élargir un système dont il comprend l'importance autant que qui que ce soit.

C'est en lisant l'excellente et très intéressante brochure de M. Ruprich-Robert, que cette idée des *Archives* de nos monuments, déjà ancienne chez moi, a surgi de nouveau dans mon esprit, et je profite de l'occasion qui s'offre ici si naturellement pour la rappeler et y insister de nouveau. M. Ruprich-Robert a montré plus d'une fois, par ses écrits sur les monuments confiés à son talent, dans quelle vue tous doivent entrer; mais c'est à l'administration à rendre la chose possible.

Colbert fit faire une étude de la manière dont s'étaient comporté les pierres, de provenances diverses, ayant servi à la construction des grands édifices de Paris et des environs, dans un rayon même assez étendu. La *Revue* (Voy. année 1852, vol. X) a reproduit ce document, et je me suis empressé, à cette époque, de m'entendre avec un habile ingénieur des ponts et chaussées, très familier avec les principales carrières fournissant Paris et la région limitrophe, pour donner dans la *Revue* une suite et un complément à l'étude de Colbert (Voy. année 1852, vol. X).

Mon idée des *Archives des Monuments de France*, constituées au moyen de rapports décennaux rédigés par les architectes attachés à ces monuments, m'a été d'abord inspirée par ce mémoire de Colbert. M. Ruprich-Robert, lui, aura puisé l'idée de publier ses rapports tout simplement dans son amour intelligent de notre art, de sa pratique actuelle et de son histoire. Compliments bien sincères à notre savant et dévoué confrère.

M. Ruprich-Robert fait mieux encore que de publier des rapports historiques et pratiques sur les monuments qu'il s'est chargé de restaurer; il initie aussi ses confrères aux études excellentes qu'il a dû faire, dans le cours d'une carrière longue déjà, pour que la plus entière connaissance du passé lui servît dans ses restaurations diverses. Ayant beaucoup construit et restauré en Normandie, et s'étant, plus que personne, familiarisé avec la branche normande de l'architecture romane, il s'est décidé à publier l'*Architecture normande aux XI^e^ et XII^e^ siècles, en Normandie et en Angleterre*.

Plusieurs livraisons de ce bel et bon ouvrage ont déjà paru; elles sont dignes de notre bien ancien et éminent collaborateur.

César DALY.

Voyage en Lycie et en Carie, entrepris sur l'ordre du ministère impérial et royal des cultes et de l'instruction et avec le concours du bâtiment de l'État le « Taurus », commandant prince Wrede, par MM. Otto Benndorf et George Niemann. Avec une carte de M. H. Kiepert, 49 héliographies et de nombreuses illustrations dans le texte. Vienne, grand in-4° (1).

Les Palais du XVIII^e^ siècle a Vienne, relevés et publiés par M. G. Niemann, architecte, professeur à l'Académie des beaux-arts, avec le concours du ministère impérial et royal des cultes et de l'instruction. Vienne, Société pour la reproduction des arts du dessin. In-fol. (2).

Dans les volumes XXXV et XXXVIII de la *Revue*, nous avons rendu compte des publications concernant les missions autrichiennes à l'île de Samothrace; les deux ouvrages dont les titres précèdent sont dus à MM. Benndorf et Niemann, qui avaient pris une part active dans la direction des missions à Samothrace, et sans pouvoir entrer dans aucun détail nous voudrions du moins signaler leur existence à l'attention des lecteurs de la *Revue*.

Le premier de ces ouvrages rend compte de la continuation des explorations autrichiennes en Orient et sera suivi d'un deuxième volume consacré aux mêmes contrées qui, depuis 1844, n'avaient été explorées qu'au point de vue numismatique ou épigraphique. La première expédition autrichienne, en 1881, était composée du professeur Benndorf, de M. Niemann, architecte, du docteur de Luschan, pour l'histoire naturelle, et du photographe de la cour, M. Burger.

Ce volume renferme aussi des renseignements recueillis par

(1) *Reisen in Lykien und Karien. Ausgeführt..., und beschrieben von Otto Benndorf und George Niemann.* 1884.

(2) *Palast-Bauten des Barockstils in Wien..., aufgenommen von G. Niemann... Wien, Verlag des Gesellschaft für vervielfaltigende Kunst.* 1882-1885.

le comte Lanckoronski et par le Dr Luschan dans un nouveau voyage. Le second volume rendra compte de la deuxième expédition qui, en 1882, composée d'un personnel de savants, et fut entreprise aux frais d'une association de protecteurs des arts.

Une publication spéciale, faite sous les auspices de la cour, sera consacrée aux sculptures grecques du Héroon de Gjölbaschi dont la frise, longue de 150 mètres, a enrichi le musée de Vienne.

Cinquante héliogravures et de nombreuses illustrations dans le texte, de la maison Klie, nous montrent, entre autres, la frise antique encastrée dans les murs de la forteresse de Kos; les constructions à Loryma (Rhodes) et à Letoon, avec leurs bossages rappelant ceux des palais florentins; les tombeaux de Velmessos avec leurs façades ioniques entaillées dans les parois de rochers. A Pinaro, nous voyons un des spécimens de ces tombeaux à fronton ogival; un autre qui porte comme ornement des représentations d'enceintes crénelées. Parmi les ruines de Sidyme, citons le Sebasteion et le Stoa, spécimens du style dorique.

Dans la vallée du Xanthe, les restes du monument des Néréides et de celui des Harpies. Puis les théâtres de Letoon et de Patera, et dans cette dernière localité la curieuse porte de ville avec ses trois ouvertures et sa frise dorique surmontant un simple astragale, dont Texier avait donné la meilleure représentation. A Phellos, des tombeaux imitant des constructions en bois.

Pour établir le curieux tombeau de Kloebaghtsche, on a façonné une partie d'un énorme bloc de rocher.

Le texte, outre les parties consacrées à de nombreuses inscriptions, sans doute fort intéressantes, parle du tremblement de terre de Scio, des visites à Halicarnasse, Kos, Knide, etc., et reproduit des dessins de stèles, d'autels, de tombeaux. La citerne de Derébogas, le tombeau d'Amynthas avec des restes de polychromie. Le chapitre IX est consacré particulièrement à la discussion des tombeaux lyciens qui offrent par leurs formes des imitations de constructions en bois; comme terme de comparaison, nous y voyons une de ces portes japonaises, comme on a pu en voir à l'Exposition de 1878, à Paris, et des échantillons des constructions que l'on rencontre encore au Lycée.

Grâce à ces vues nombreuses, les personnes qui n'ont pu visiter ces régions pourront désormais mieux réaliser le curieux aspect de ces hautes parois de rochers, criblées en quelque sorte par les tombeaux que l'on y a creusés, comme à Telmessos, à Flos, et à la nécropole de Myra; l'ouvrage est d'ailleurs accompagné d'une excellente carte de M. Henri Kiepert, permettant de suivre tout l'itinéraire parcouru par les deux expéditions autrichiennes.

Le second ouvrage par M. Niemann seul est consacré à la publication des palais construits à Vienne à la fin du XVIIe et au commencement du XVIIIe siècles. Les quatre premières livraisons contiennent le palais d'été du prince de Schwarzenberg, avec texte de M. A. Berger, directeur des archives centrales du prince; le palais du prince Kinski; le palais d'été du prince de Lichtenstein, célèbre par sa galerie, son parc et par son vaste salon qui mesure 25 mètres de long, 21m.50 de large sur 16 mètres de hauteur; le palais du prince Lobkowitz et le « Majoratshaus » ou résidence d'hiver des Lichtenstein, avec texte de M. Albert Ilg.

Le style de ces édifices auquel les dénominations françaises de styles Louis XIV et Louis XV ne correspondent pas exactement est désigné en italien par « Barocco », en allemand par « Barockstyl ». Il n'offre généralement pas la finesse de goût et d'exécution que l'on rencontre dans les meilleurs édifices de cette époque en France où l'esprit national a su se garantir contre certaines extravagances du « Barocco ». Par contre, ces édifices rachètent souvent cette infériorité par une plus grande allure et plus d'ampleur dans la disposition, et par les dimensions vraiment seigneuriales des grands motifs. Aussi nous semble-t-il qu'à ce point de vue ils pourront contenir des enseignements utiles aux architectes modernes. Les planches gravées à l'eau forte par M. Niemann lui-même ou par l'héliogravure d'après ses dessins sont fort habilement traitées dans le caractère de l'époque des monuments qu'ils reproduisent. Les coupes souvent mises en perspective font voir les parties les plus remarquables de l'intérieur, sans avoir la sécheresse de dessins purement géométriques. De la sorte, cet ouvrage, qui donne à l'architecte tous les renseignements que peut fournir ce style, offre en même temps un ensemble propre à servir de souvenir aux personnes cultivées et de goût qui ont visité la capitale de l'Autriche, car la belle impression sur papier de Hollande et le texte soigné contribueront à faire de cette publication un fort beau recueil.

W. de Geymuller, *arch.*

LIVRES NOUVEAUX

DICTIONNAIRE JURIDIQUE ET PRATIQUE DE LA PROPRIÉTÉ BATIE

Par H. Ravon et Collet-Corbinière.

Dans cet ouvrage, indispensable à l'architecte, à l'ingénieur et à l'entrepreneur, aussi bien qu'au propriétaire et au locataire, les matières sont classées, comme l'indique le titre même, par ordre alphabétique, et des figures accompagnent le texte partout où la description serait insuffisante par elle-même. Parmi les sujets principaux traités dans le premier volume, nous citerons:

Abandon (de mitoyenneté, propriété, etc); — *Abonnement* (à l'eau, au gaz, etc); — *Accident;* — *Acquisition* (de mitoyenneté, servitude, etc); — *Actions* (civiles, mobilières, etc); — *Adjudications;* — *Alignement;* — *Appel* (en matière civile, correctionnelle, etc); — *Architecte;* — *Assurances*, etc); — *Bail;* — *Bâtiment;* — *Bois et Forêts;* — *Bornage;* — *Brevets*, etc; — *Cahier des charges;* — *Calorifère;* — *Carrières;* — *Cautionnement;* — *Chemins* (de fer, ruraux, etc); — *Clôture;* — *Construction;* — *Copropriété;* — *Crédit foncier*, etc., etc. (1).

NOMINATIONS

Nous avons à signaler les témoignages de haute estime qui ont été adressés cette année à notre éminent Directeur.

M. César Daly a été nommé :

Membre de l'*Académie romaine de Saint-Luc*, avec le titre d'Académicien de Mérite, Professeur non Résidant, dans la section d'Architecture;

Membre honoraire et correspondant de l'*Institut royal archéologique de la Grande-Bretagne et de l'Irlande*;

Enfin, Membre d'honneur de la *Société centrale d'architecture de Belgique.*

Ce triple hommage, accordé aux services rendus à l'art par M. César Daly, fait grand honneur aux deux publications, la *Revue* et la *Semaine*, qu'il continue à diriger avec une infatigable persévérance. Aussi notre Directeur déclare-t-il que c'est certainement tout le groupe de ses collaborateurs qu'on a voulu honorer dans sa personne, comme on glorifie une armée dans la personne de son général.

(1) Chez André, Daly fils et Ce, 51, rue des Écoles, à la *Librairie générale de l'architecture et des travaux publics.* — Le premier volume est paru, les deux autres sont en préparation.

César DALY, *directeur, rédacteur en chef*,
Architecte, Membre étranger de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Stockholm, Membre honoraire et correspondant de l'Institut Royal des Architectes Britanniques, Membre associé honoraire de l'Académie Impériale de Saint-Pétersbourg, Membre associé de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Belgique, Membre de l'Académie Royale des Beaux-Arts des Pays-Bas, Membre de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Lisbonne, Membre honoraire de l'Institut américain des Architectes, Membre honoraire de la Société pour la propagation de l'Architecture d'Amsterdam, Membre associé correspondant de l'Association des architectes civils portugais à Lisbonne, Membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, Membre correspondant de la Société archéologique d'Athènes, Membre de l'Académie romaine de Saint-Luc, Membre honoraire et correspondant de l'Institut Royal archéologique de la Grande-Bretagne et de l'Irlande, Membre d'honneur de la Société Centrale d'architecture de Belgique, etc., etc.

Marcel Daly (*Ing.*), *sous-directeur.*

P. André, *gérant.*

TABLE ALPHABÉTIQUE ET ANALYTIQUE

DES PLANCHES ET BOIS DU 42e VOLUME

(Année 1885)

A

Abadie (Paul), architecte. Notice biographique, par M. **Daumet,** architecte, 266.

Abattoirs de la Villette. Visite de cet établissement par les membres du Congrès des architectes, 185.

Abonnés (A nos), par M. **César Daly**, 97.

Akbou (Tombeau romain d'). — Voyez Tombeau.

Alaux (Jean-Pierre-Louis-Gustave), architecte. Notice biographique, par M. Charles **Durand**, architecte, 45.

Alimentation d'eau des maisons de campagne et de leurs dépendances, par E. **Deharme,** ingénieur, 8.

Altis (Enceinte sacrée de l'). Sa description, 124. — Restauration de l'Altis exposée au Salon de 1885, par M. **Laloux,** architecte, 137.

Amrit (Tombeau d'). Emploi du créneau dans sa décoration, 232.

André Daly fils et **Cie** (Maison), successeur de la « Maison **Ducher** et **Cie** », 97.

André (Jules-Louis), architecte. Est nommé membre honoraire et correspondant de l'Institut royal des Architectes britanniques, 143. — Notice biographique, par M. R. **D.**, 143. — Ménagerie des oiseaux construite par lui au Jardin des Plantes, à Paris, 236. — Le nouveau Muséum d'histoire naturelle construit par lui, au Jardin des Plantes, à Paris, 248.

André (Pierre), architecte. Obtient le grand prix de Rome, en 1885, 144. — Médaille d'argent décernée par la Société centrale des Architectes, 268.

Androuet du Cerceau (Jacques), architecte. Sa description du vieux Louvre, 21, 23. — Plan conservé par lui du projet de **Philibert de l'Orme** pour la construction du palais des Tuileries, 100. — Ses travaux au palais des Tuileries, 102.

Antiques (Salles des), au Louvre. Nouvelles caves établies sous ces salles, 20.

Appel à nos lecteurs, 192.

Arabes (Monuments) en Espagne, 184.

Archangé, architecte, sa signature, 62.

Architecte (L') et ses critiques, par M. **César Daly,** 118.

Architectes (Signatures d') et de vérificateurs, 62. — Congrès annuel des architectes, à Paris, 91, 142, 179, 238, 261. — Création de l'Institut des Architectes britanniques, 93. — Rapport sur les « Honoraires des Architectes », lu par M. Ch. **Bonnaire** au Congrès annuel de 1885, 239.

Architecture (L') et la crise commerciale, 42, 83. — Note préliminaire sur les causes qui ont amené la publication du commencement des « Hautes études d'architecture », 64. — Que doit-on entendre par cette expression : « Les Ordres d'Architecture »? 65. — De l'architecture et des édifices publics dans leurs rapports avec l'École, l'Académie et l'État, tant à Paris qu'à Londres. Compte rendu par M. **César Daly,** d'un ouvrage de ce titre, de M. W. **White,** architecte, 94. — Conférence de M. **Hardy,** architecte, sur l'« Architecture au Salon de 1885 », 136 — Conférence faite par M. **César Daly** sur les « Hautes études d'architecture », 239. — L'architecture normande aux XIe et XIIe siècles en Normandie et en Angleterre. Livraisons parues d'un ouvrage de ce titre de M. V. **Ruprich-Robert,** 270.

Arioli (Joseph-Antoine), contremaître fumiste. Médaille de bronze décernée par la Société centrale des Architectes, 269.

Arnold, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 139.

Association de défense mutuelle, projetée pour la sauvegarde des intérêts des Architectes, 48. — De l'Association des idées, 119. — Excursions faites en groupe par les membres de l'Association Architecturale de Londres, 190.

Aubé, sculpteur, et L.-C. **Boileau,** architecte. Auteurs du monument élevé à Gambetta, place du Carrousel, à Paris, 16.

Aubert (C.), architecte. Sa signature, 62.

Auger, architecte. Sa signature, 62.

Auvray, architecte. Est admis en loge pour le concours du grand prix de Rome, 144.

B

Bacs, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 139.

Bail, charges de ville et de police, 28. — Bail verbal, preuve testimoniale, 29.

Ballu, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 138.

Baltard (Victor), architecte. A professé la « Théorie de l'architecture » à l'École des Beaux-Arts, à Paris, 252.

Baraguey, architecte. Sa signature, 62.

Bardon, architecte. Villa B..., construite par lui à Chatou (Seine-et-Oise), 80.

Batiment en péril, 30.

Baudot (A. de), architecte. Son exposition au Salon de 1885, 140.

Bazaine (A.), ingénieur des ponts et chaussées. Sa critique du système de vidange proposé par M. Léon **Labrouste,** architecte, 189.

Bélanger, architecte. Sa signature, 62.

Benndorf (Otto), professeur, et George **Niemann**, architecte. Compte rendu de leur ouvrage *Voyage en Lycie et en Carie* par M. W. de **Geymuller,** architecte, 270.

Benoît-Duportail (A.-C.). Auteur d'une *Analyse du Traité de perspective linéaire* de M. **de la Gournerie,** 40.

Benouville, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 138, 174.

Bérard (A.), ingénieur des ponts et chaussées. Note sur l'« Emploi de la perspective géométrique dans le dessin », 35. — Note supplémentaire sur le même sujet, 40.

Bérard (Edouard) et **Delmas,** architectes. Lauréats du concours définitif pour la construction d'un palais des Beaux-Arts, à Lille, 48.

Berthault, architecte. Sa signature, 62.

Bertrand (Frédéric), entrepreneur de charpente. Médaille d'argent décernée par la Société centrale des Architectes, 268.

Beulé. Sa description de la vallée d'Olympie, 122.

Billaud, architecte. Sa signature, 62.

Blanchon, architecte. Sa signature, 62.

Blondel, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 137.

Blouet (Abel), Fouilles exécutées sous sa direction à Olympie, 123. — A publié trois volumes sur les recherches d'art accomplies en Morée, 123. — A professé la « Théorie de l'Architecture » à l'École des Beaux-Arts, à Paris, 252.

Boileau (L.-C.), architecte, et **Aubé,** sculpteur. Auteurs du monument élevé à Gambetta, place du Carrousel, à Paris.

Bois. Colonnettes en bois à Vérone, 1. — Les bois découpés, 175.

Boitte, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 139.

Boulanger, céramiste. Panneaux exécutés par lui à l'Exposition universelle de 1878, 264.

Bourdais (Jules), architecte. Son projet de tour colossale pour l'Exposition de 1889, 31.

Bourla (B.), architecte. Sa signature, 62.

Briques apparentes. Leur emploi au XVIIe siècle et à notre époque, 175. — Linteaux en briques, 176. — Emploi des briques dans l'architecture byzantine, 182.

Brongniart, architecte. Sa signature, 62.

Bruyerre (L.-C.), architecte. Histoire de la construction des Tuileries, 109.

Bullion (Claude de). A reconstruit le château de Wideville, 150. — Hôtel qu'il a fait construire à Paris, 150.

C

Caddan, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 139.

Callet, architecte. Sa signature, 62.

Camut, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 140.

Cassan-Bernard, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 141.

Cathédrale (La) de Séez. Compte rendu par M. **César Daly,** d'un ouvrage de ce titre de M. V. **Ruprich-Robert,** architecte, 269.

Cavaignac, architecte. Sa signature, 62.

Cellerier. Sa signature, 62.

Céramique (La) moderne. Conférence faite sur ce sujet par M. P. **Sédille,** architecte, au Congrès annuel des architectes de 1885, 261.

Chaîne, architecte, Son exposition au Salon de 1885, 138.

Chalgrin, architecte. Sa signature, 63.

Chamberland, inventeur d'un filtre pour les eaux domestiques, 178.

Chapelle funéraire à Villecomte (Côte-d'Or), construite par M. P. **Degré,** architecte, 171.

Charpentier, architecte. Est admis en loge pour le concours au grand prix de Rome en 1885, 144.

Chateau (Grille au) de Wideville (XVIIe siècle), 149.

Chauffage du Comptoir d'escompte, à Paris, 77.

Chauvin, peintre décorateur. Panneaux peints par lui à la salle des Sept cheminées au Louvre, 81.

Chedanne, architecte. Est admis en loge pour le concours du grand prix de Rome en 1885, 144.

Chemins vicinaux. Dégradations, subventions spéciales, transport par l'industriel, 30.

Chipiez (Ch.), architecte et G. **Perrot,** membre de l'Institut. Leur restitution du temple de Jérusalem, d'après Ezéchiel, 151, 193. — Leur conférence au Congrès annuel des architectes de 1885, 186.

Chronique judiciaire, par M. **Ravon,** architecte, 26. — Expropriation, attribution de compétence; Tribunal des conflits, 19 novembre 1848; Cassation, 7 janvier 1885, 26. — Incendie, assurances, changements, déchéance, Cour d'Amiens, 7 juin 1884, 27. — Prime non acquittée, faillite de la Compagnie, sinistre pendant le cours de la faillite, déchéance; Tribunal de commerce de la Seine, 8 août 1884, 28. — Responsabilité du locataire en matière d'incendie; Tribunal civil de la Seine, 2 août 1884, 28. — Contribution des portes et fenêtres, Cour de Paris, 11 juin 1884, 28. — Bail, charges de ville et de police; Tribunal civil de la Seine, 30 avril 1884, 28. — Responsabilité de l'architecte, dépassement des devis; Tribunal civil de la Seine, 13 mars 1881, 29. — Bail verbal, preuve testimoniale; cassation, 25 août 1884, 29. — Travaux publics, droits exigibles sur un contrat affecté d'une condition suspensive; Cassation, 19 janvier 1885, 29. — Présomption de mitoyenneté; Cassation, 5 juin 1883, 29. — Pose de fils télégraphiques, dommages, responsabilité de l'administration; Conseil d'Etat, 23 janvier 1885, 30. — Etablissements classés, refus d'autorisation, décret du 18 octobre 1810; Conseil d'Etat, 23 janvier 1885, 30. — Bâtiment en péril, déclaration du roi, du 18 août 1730; Conseil d'Etat, 23 janvier 1885, 30. — Chemins vicinaux, article 14 de la loi du 21 mai 1836, dégradations, subventions spéciales, transport par l'industriel; arrêt; Conseil d'Etat, 18 juillet 1884, 30.

Coffinet, architecte. Sa signature, 63.

Collège (Porte du) des Infantes, à Tolède, 233. — Collège des « Demoiselles nobles », à Tolède, 233.

Collet-Corbinière, avocat à la Cour d'appel de Paris, et H. **Ravon,** architecte. Sujets principaux traités dans le premier volume de leur ouvrage : *Dictionnaire juridique et pratique de la propriété bâtie.*

Colonnettes en bois. — Voy. Bois.

Colson, architecte. Sa signature, 63.

Comptes rendus. *De l'architecture et des édifices publics, dans leurs rapports avec l'Ecole, l'Académie et l'Etat, tant à Paris qu'à Londres,* de M. W. **White,** architecte, par M. **César Daly,** 94. — *Les voies asphaltées de Berlin,* de M. Léon **Malot,** 95. — *Eléments constants des prix des travaux ordinaires de construction,* de M. A. **Mégrot,** conducteur des ponts et chaussées, 95. — *Etude du projet de nouvelle loi concernant les logements insalubres,* de M. Léon **Dubreuil,** architecte, 96. — *Manuel des entrepreneurs,* de M. L. **Desplanques,** entrepreneur de maçonnerie, 96. — *A visit to the domed churches of Charente, France,* de « l'Association architecturale de Londres », par M. **César Daly,** 189. — Léonce Reynaud, *Sa vie et ses œuvres,* par l'un de ses élèves, 240. — *La cathédrale de Séez,* de M. **Ruprich Robert,** architecte, par M. **César Daly,** 269. — *Voyage en Lycie et en Carie,* de MM. Otto **Benndorf,** professeur, et George **Niemann,** architecte, par M. W. de **Geymuller,** architecte, 272.

Comptoir d'Escompte, rue Bergère, à Paris, par M. A. **Pujol,** ingénieur, 76.

Concours pour la construction d'un palais des Beaux-arts à Lille. Liste des concurrents admis au concours définitif, 47, 48. — Nomination et but d'une commission des concours publics, 48. — Concours pour le grand prix de Rome en 1885. Lauréats de ce concours, 144. — Concours pour le prix Bordin. Lauréat de ce concours, 144.

Conférence de M. **Hardy,** architecte, sur l' « Architecture au Salon de 1885 », 136. — Conférence de M. **Ledrain,** conservateur au Musée du Louvre, sur les « Monuments summériens et les rois architectes de la primitive Chaldée », 180. — Conférence de M. **Desligniéres,** architecte, sur l' « Emploi de la terre dans les constructions », 181. — Conférence de M. **Coquet,** architecte : « A travers l'Espagne », 183. — Conférence de MM. G. **Perrot,** membre de l'Institut, et Ch. **Chipiez,** architecte : « Le premier temple de Jérusalem », 186. — Conférence de M. **César Daly,** sur les « Hautes études d'architecture », 239. — Conférence de M. **Sédille,** architecte, sur la « Céramique moderne », 261.

Congrès annuel des architectes, par M. **César Daly,** 91. — Son ouverture, 91. — Programme des séances et visites, 92. — *Lundi :* Conférence de M. **Hardy,** architecte, sur l' « Architecture au Salon de 1885 », 136; — L'imprimerie de M. **Chaix,** 142. — *Mardi :* Visite aux fouilles du Louvre, 179; — Conférence de M. **Ledrain,** conservateur au Musée du Louvre, sur les « Monuments summériens et les rois architectes de la primitive Chaldée », 180; — Conférence de M. **Desligniéres,** architecte, sur l' « Emploi de la terre dans les constructions », 181; — Conférence de M. **Coquet,** architecte, « A travers l'Espagne », 183. — *Mercredi :* Visite aux abattoirs de la Villette, 185; — Conférence de MM. G. **Perrot,** membre de l'Institut, et Ch. **Chipiez,** architecte : « Le premier temple de Jérusalem », 186; — Compte rendu du Congrès des sociétés savantes, par M. **Lucas,** architecte, 186. — *Jeudi :* Visite à Rouen, 238. — *Vendredi :* Conférence de M. **César Daly,** sur les Hautes Etudes d'architecture, 239; — Rapports sur les honoraires des architectes, 239. — *Samedi :* Visite aux ateliers de faïencerie d'art de M. **Lœbnitz,** 261; — Conférence sur la « Céramique moderne », par M. P. **Sédille,** architecte, 261; — Notice sur **Abadie,** 266; — Distribution des médailles décernées par la Société centrale des architectes à l'architecture privée, à l'Ecole des Beaux-Arts, aux Ecoles d'Athènes et de Rome, aux écoles privées, au Cercle des maçons, au personnel du Bâtiment et aux industries d'art, 268.

Coquet, architecte. Sa conférence : *A travers l'Espagne,* au Congrès annuel des architectes, de 1885, à Paris, 183.

Corroyer (Edouard), architecte. Le Comptoir d'escompte, construit par lui, rue Bergère, à Paris, 76, 107. — Sa nomination d'inspecteur général des édifices diocésains, 96.

Courtepée, architecte. Sa signature, 63.

Coussin, architecte. Sa signature, 63.

Creissant, architecte. Sa signature, 63

Crise (La) commerciale dans ses rapports avec l'architecture, par M. Edouard **Mariette**, 42, 83.

Croix (Le R. P. de la), membre de la Société des antiquaires de l'Ouest. Mention d'archéologie décernée par la Société centrale des architectes, 268.

Cuvillier, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 138, 173.

D

Daly (César). Ce que peuvent raconter les pierres d'un tombeau et du Symbolisme funéraire considéré dans ses phases successives, à propos du tombeau d'un sceptique romain, à Akbou (Kabylie), 49, 145. — L'Esthétique, la Science, l'Art et l'Histoire : leurs rapports, 64. — Villa B..., à Chatou (Seine-et-Oise), 80. — Funérailles de **Victor Hugo,** 81. — Congrès annuel des architectes, à Paris, 91, 135, 179, 238. — Compte rendu de l'ouvrage de M. W. **White**, architecte : *De l'Architecture et des édifices publics dans leurs rapports avec l'Ecole, l'Académie et l'État, tant à Paris qu'à Londres*, 94. — A nos abonnés, 97. — L'architecte et ses critiques, 118. — Grille au château de Wideville (XVII^e^ s.), 149. — Note sur l' « Histoire de l'Art dans l'antiquité, » de MM. G. **Perrot** et Ch. **Chipiez**, 151. — Compte rendu du livre publié par l' » Association architecturale de Londres » : *A visit to the Domed churches of Charente, France*, 189. — Porte du Collège des Infantes, 233. — Conférence sur les « Hautes Etudes d'architecture », au Congrès annuel des architectes, à Paris, 239. — Palais del Consiglio, 242. — Notice nécrologique sur D. **Sauvage**, architecte, 259. - Compte rendu de la « Cathédrale de Séez », de M. **Ruprich-Robert,** architecte, 269. — Est nommé : Membre de *l'Académie romaine de Saint-Luc*, Membre honoraire et correspondant de *l'Institut royal archéologique de la Grande-Bretagne et de l'Irlande*, Membre d'honneur de la *Société centrale d'Architecture de Belgique*, 272.

Daly (Marcel), ingénieur. Est nommé sous-directeur de la *Revue d'Architecture et des Travaux publics* et de la *Semaine des Constructeurs*, 97.

Daly (Victor). Remplace comme gérant M. Ducher dans la Maison **André, Daly,** fils et C^ie^, 97.

Damesme, architecte. Sa signature, 63.

Daunay, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 141.

Darcy, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 138.

David, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 138.

Deck (Théodore), céramiste. Ses travaux, 263.

Degeorge, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 139.

Degré (P.), architecte. Chapelle funéraire construite par lui à Villecomte (Côte-d'Or), 171.

Deharme (E.), ingénieur. Alimentation d'eau des maisons de campagne et de leurs dépendances, 8.

Delannoy, architecte. Sa signature, 63.

Delemer, architecte. Est admis en loge pour le concours du grand prix de Rome en 1885, 144.

Delespine (Jules), architecte. Sa signature, 63.

Delmas et **Bérard** (Edouard), architectes. Lauréats du concours définitif pour la construction d'un palais des Beaux-Arts, à Lille, 48.

Deschaumes, architecte. Sa signature, 63.

Deslignières (Marcel), architecte. Sa conférence sur « l'Emploi de la terre dans les constructions », 181.

Desplanques (E.), entrepreneur de maçonnerie. Compte rendu de son livre : *Manuel des Entrepreneurs*, 96.

Devienne (Albert), architecte. Obtient le 1^er^ second grand prix de Rome en 1885, 144.

Devrez, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 139.

Desormaux, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 137.

Devers (Joseph), peintre sur faïence. Ses travaux chez M. **Pichenot,** 262.

Dherbelot, architecte. Sa signature, 63.

Diderot et la sculpture réaliste, 15.

Discours d'ouverture du cours de *Théorie de l'Architecture*, de M. Edm. **Guillaume,** à l'Ecole des Beaux-Arts, à Paris, 252.

Distribution des médailles décernées par la Société centrale des architectes. Liste des lauréats, 268.

Donaldson (Thomas-Leverton), architecte. Sa mort, 93.

Dorotte, architecte. Sa signature, 63.

Dourieux (Louis-Benoît), tailleur de pierre. Médaille d'argent décernée par la Société centrale des architectes, 268.

Duban (Félix), architecte. Panneaux peints composés par lui pour la salle des Sept cheminées, au Louvre, 81.

Dubreuil (Léon), architecte. Compte rendu de son *Etude du projet de nouvelle loi concernant les logements insalubres*, 96.

Duc, architecte. Prix fondé par lui pour récompenser les *Hautes Etudes*, 68, 121.

Ducamp de Bussy, architecte. Sa signature, 63.

Duchesne Villiers, architecte. Sa signature, 63.

Durand (Charles), architecte. Notice biographique de Jean-Pierre-Louis Gustave **Alaux**, architecte, 45.

E

Ecole de filles et Ecole maternelle, avenue du Roule, n° 50, à Neuilly-sur-Seine, construite par M. Ed. **Guiard,** architecte, 80, 110.

Eiffel, constructeur. Auteur d'un projet de tour colossale pour l'Exposition de 1889, 31.

Eléments constants des prix des travaux ordinaires de construction. Compte rendu d'un ouvrage de ce titre, de M. A. **Mégrot,** conducteur des ponts et chaussées, 95.

Envois (Les) de Rome en 1884, 122.

Escalier (Nicolas), architecte. Médaille d'argent décernée par la Société centrale des Architectes, 268.

Espagne (A travers l'), conférence de M. **Coquet,** architecte, au Congrès des architectes, de 1885, 183.

Esthétique (L'), la Science, l'Art et l'Histoire : leurs rapports, par M. **César Daly**, 64. — Note préliminaire sur les causes qui ont provoqué la publication de ce commencement des « *Hautes Études d'architecture* ». Cette note contient une liste de *questions* fort intéressantes pour *l'Histoire, l'Esthétique et la composition architecturales*, qu'il serait désirable de voir traiter, 64.

L'Esthétique, la Science, l'Art et l'Histoire : leurs rapports. — I. *L'Esthétique* n'affaiblit pas la *Liberté* de l'artiste ; elle la soutient et la fortifie, 69. — II. La *Nécessité* et la *Liberté*, considérées dans les *Choses* et dans *l'Homme*, 69. — III. La *Nécessité* et la *Liberté*, considérées dans leurs rapports avec la *Science* et l'*Art*, avec la *Raison* et le *Sentiment*, 70. — IV. La *Nécessité*, la *Liberté* et le *Hasard*, considérés dans leurs rapports avec *l'Histoire générale* et *l'Histoire architecturale*, 72. — V. *L'Histoire architecturale* est une révélation au service de *l'Histoire sociale*. On y a exagéré tour à tour le rôle de la *Liberté* et celui de la *Nécessité*. Les *Styles-types* d'architecture sont des *Symboles* géométriques et esthétiques des civilisations. *L'Histoire architecturale* éclaire le Passé, le Présent et la direction de l'Avenir prochain de l'Architecture et de la Société elle-même, 73.

Établissements classés, refus d'autorisation, 30.

Etienne (Lucien), architecte. Mention de jurisprudence décernée par la Société centrale des Architectes, 268.

Etude du projet de nouvelle loi concernant les logements insalubres. Compte rendu d'un ouvrage de ce titre, de M. Léon **Dubreuil,** architecte, 96.

Etudes (Hautes) d'architecture, 64. — Prix Duc destiné à récompenser les *Hautes Etudes d'architecture*, 68, 121. — Intérêt pour les architectes du développement des études esthétiques, 69.

Excursions par groupes des membres de l' « Association architecturale de Londres, » 190.

Expropriation, attribution de compétence, 26.

Ezéchiel (D'après), restitution du Temple de Jérusalem, par MM. Ch. **Chipiez,** architecte et G. **Perrot,** membre de l'Institut, 151.

F

Faience (Revêtements en), recueillis en Portugal, 234.

Fargue et **Hardelay**, peintres céramistes. Travaux envoyés par eux à l'Exposition des Arts décoratifs en 1884, 264,

Fils (Pose de) télégraphiques, dommages, responsabilité de l'administration, 30.

Filtrage des eaux domestiques, 177. — Procédé de M. **Chamberland,** 178. — Procédé de M. **Johnson,** 179.

Flatters (Colonel). Monument qui lui a été élevé au parc de Montsouris, à Paris, 112.

Fonçage des puits à travers des couches aquifères par la congélation ; méthode de M. **Poetsch,** 132.

Fontaine (P.-François), architecte. Il achève la Salle des Cariatides, au Louvre, 25. — Sa signature, 63. — Travaux exécutés par lui avec le concours de Charles **Percier,** architecte, au Palais des Tuileries, 106. — Travaux exécutés par lui seul, dans ce même édifice, 106.

Formigé, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 140.

Foulquier, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 140.

Fra Giocondo, architecte véronais. Auteur présumé du palais del Consiglio à Vérone, 242.

Fra Giovanni da Verona, sculpteur. Boiseries exécutées par lui dans l'église S^te^ Maria in Organo, à Vérone, 1.

Franco, architecte. Documents fournis par lui sur le palais del Consiglio, à Vérone, 242.

Frises d'après **Jean Lepautre,** 1.

Funérailles de Victor Hugo, par M. **César Daly,** 81.

G

Gabriel (Jacques-Ange), architecte. Travaux dirigés par lui au palais des Tuileries, 105.

Gambetta (Le monument à), par M. E. **Rivoalen,** architecte, 16. — Le Monument de Gambetta, par L.-C **Boileau** fils, 85. — Jugement porté sur ce monument par M. **Hardy,** architecte, 139.

Garnier (Emmanuel), architecte. Médaille d'argent décernée par la Société centrale des Architectes, 268.

Garrez, architecte. Sa signature, 63.

Germain, sculpteur. A exécuté la partie décorative du tombeau de Michelet, 4.

Geymuller (W. de), architecte. Comptes-rendus du *Voyage en Lycie et en Carie,* de MM. O. **Benndorf** et G. **Niemann,** et des *Palais du XVIII^e^ siècle à Vienne,* de M. G. **Niemann,** 270.

Girault, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 137.

Gisors (Alphonse-Henri de), architecte. Sa signature, 63. — Ses travaux au palais des Tuileries, 105.

Gnauth (Ad.), architecte. La Vereinsbank (Maison de banque) construite par lui à Stuttgard, 114.

Gondoin, architecte. Sa signature, 63.

Gontier, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 139.

Gosset, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 141.

Gournerie (De la). Son *Traité de perspective linéaire,* et sa *Réponse aux observations* de M. **Benoit-Duportail** sur cet ouvrage, 40.

Grille au château de Wideville (XVII^e^ s.), par M. **César Daly,** 149.

Grujon (L.), architecte. Porte de dépendances construite par lui, à Neuilly-sur-Seine, 236. — Porte avec marquise construite par lui, à Neuilly-sur-Seine, 245.

Gubian (Antoine), entrepreneur de menuiserie. Médaille d'argent décernée par la Société centrale des Architectes, 268.

Guérineau, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 137.

Guiard (Ed.), architecte. Ecole de filles et Ecole maternelle construites par lui, avenue du Roule, n° 50, à Neuilly-sur-Seine, 80, 110.

Guilbert-Martin (Auguste Maximilien), chimiste. Médaille d'argent décernée par la Société centrale des Architectes, 268.

Guillaume (Edmond), architecte. Fouilles et travaux d'assainissement exécutés par lui au Louvre, 20. — Est nommé professeur de « Théorie de l'Architecture » à l'Ecole des Beaux-Arts, 68. — Son article « Médaille d'honneur au Salon de 1885 », 122. — Son Discours d'ouverture du cours de Théorie de l'Architecture, à l'Ecole des Beaux-Arts, à Paris, 252.

Guillaumot, graveur. Auteur de la planche « Porte du Collège des Infantes », 233.

H

Happe, architecte. Sa signature, 63.

Hardelay et **Fargue,** peintres céramistes. Travaux envoyés par eux à l'Exposition des Arts décoratifs de 1884, 264.

Hardy (L.-Amédée), architecte. Sa conférence sur l' « Architecture au Salon de 1885 », 136.

Harvey (Lawrence), architecte. Son opinion sur la représentation des lignes verticales en perspective géométrique, 41.

Hautes Etudes d'architecture. Voy. Architecture.

Hébron (Enceinte d'). Son origine, 215.

Henri Aron, architecte. Sa signature, 63.

Hermant (Achille), architecte. Médaille d'argent décernée par la Société centrale des Architectes, 268.

Heuzey. Sa nomination à l'Académie des Beaux-Arts, 143.

Hista et **Lafollye,** architectes. Leur exposition au Salon de 1885, 138.

Hittorf, auteur de l' « Architecture polychrome chez les Grecs », 131.

Honoraires (Rapport sur les) des architectes, lu par M. Ch. **Bonnaire** au Congrès des architectes de 1885, 239.

Hoorn (Tour du port de), 241.

Hôtel privé, rue Dumont-d'Urville, à Paris, construit par M. E. **Lavezzari,** architecte, 4. — Hôtel à Amiens, construit par M. E. **Ricquier,** architecte, 234.

Hourlier, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 141.

Hugo (Victor). Compte rendu de ses funérailles, par M. **César Daly,** 81.

Hygiène pratique, par M. Léon **Labrouste,** architecte, 188.

I

I'Anson, architecte anglais. Il préside une séance du Congrès annuel des architectes, de 1885, 239.

Imprimerie de M. **Chaix.** Visite de cet établissement par les membres du Congrès des architectes de 1885, 142.

Incendie, assurances, changements, déchéance, 27. — Prime non acquittée, faillite de la compagnie, sinistre pendant le cours de la faillite, déchéance, 27. — Responsabilité du locataire en matière d'incendie, 28. — Service contre l'incendie au Comptoir d'escompte, à Paris, 78.

Institut royal des architectes britanniques. Nomination de M. Jules Louis **André,** architecte, comme Membre honoraire et correspondant, 143. — Institut royal archéologique de la Grande-Bretagne et de l'Irlande. Nomination de M. **César Daly,** comme Membre honoraire et correspondant, 272.

J

Jérusalem (Temple de). Sa restitution, d'après Ezéchiel, par MM. Ch. **Chipiez,** architecte, et G. **Perrot,** membre de l'Institut, 151.

Jonquet, architecte. Sa signature, 63.

Juhle, inventeur d'un procédé pour durcir le plâtre, 176.

Julien, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 140.

Julienne (E.). Son talent comme peintre céramiste, 261.

L

Labrouste (Léon), architecte. Est nommé officier d'Académie, 143. — Hygiène pratique, 187.

Lahure, architecte. Sa signature, 63.

Laloux (Victor-Alexandre-Frédéric), architecte. Obtient la médaille d'honneur au Salon de 1885, 122. — Son exposition à ce Salon, 122 et 137. — Médaille de bronze décernée par la Société centrale des Architectes, 268.

Lanternier, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 137.

Laurin, peintre céramiste. Ses travaux pour M. P. **Sédille,** architecte, 262.

Lavezzari (E.), architecte. Hôtel privé construit par lui rue Dumont-d'Urville, à Paris, 4.

Lazaro (Jean-B.), architecte. Renseignements fournis par lui sur la Porte du Collège des Infantes, à Tolède, 233.

Lechevallier, architecte. Est admis en loge pour le concours du grand prix de Rome en 1885, 144.

Le Cœur (Ch.), architecte. Est nommé chevalier dans l'ordre de la Légion d'honneur, 143. — Le nouveau Petit Lycée Louis-le-Grand construit par lui, à Paris, 243.

Ledrain, conservateur du Musée du Louvre. Sa conférence sur les « Monuments summériens du Louvre et les Rois Architectes de la primitive Chaldée », 180.

Lefort, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 148.

Le Maire (E.), architecte. Auteur d'un monument funéraire de famille, au Père-Lachaise, 168.

Lémit (L.), architecte. Sa signature, 63.

Lepautre (Jean), architecte. Son talent comme graveur, 1. — Frises d'après lui, 1.

Lesueur, architecte. A professé la « Théorie de l'Architecture » à l'Ecole des Beaux-Arts, à Paris, 252. — Auteur d'un ouvrage : « *Histoire et théorie de l'Architecture* », 252.

Le Vau (Louis), architecte. Ses travaux au palais des Tuileries, 103.

Lhermitte, architecte. Sa signature, 63.

Livres reçus, 93, 189, 240, 269. — Voy. Comptes rendus.

Livres nouveaux : *Dictionnaire juridique et pratique de la propriété bâtie*, par MM. H. **Rayon,** architecte, et **Collet-Corbinière,** avocat à la Cour d'appel de Paris, 272.

Lœbnitz, fabricant de faïences d'art, à Paris. Visite faite à ses ateliers par les membres du Congrès des architectes de 1885, 261.

Lœbnitz père, fabricant de faïences d'art. Perfectionnements apportés par lui à cette fabrication, 261.

Logements insalubres. Compte rendu d'une « Étude du projet de nouvelle loi concernant ces logements », de M. Léon **Dubreuil,** architecte, 96.

Louvet (Louis-Albert), architecte. Obtient le 2e second grand prix de Rome, en 1885, 144. — Médaille d'argent décernée par la Société centrale des Architectes, 268.

Louvre (Les sous-sols du), 20.

Lucas (Charles), architecte. Renseignements fournis par lui sur des signatures d'architectes et de vérificateurs, 63. — Son compte rendu de la 23e réunion des Sociétés savantes au Congrès des architectes de 1885, 186.

Lycée Louis-le-Grand (Petit), rue de l'Abbé-de-l'Épée, à Paris, construit par M. Ch. **Le Cœur,** architecte, 243.

M

Maistrasse, architecte. Est admis en loge pour le concours du grand prix de Rome, en 1885, 144.

Malo (Léon). Compte rendu de son ouvrage : *Les Voies asphaltées de Berlin*, 95.

Mandar, ingénieur. Sa signature, 63.

Manuel des Entrepreneurs. Compte rendu d'un ouvrage de ce titre, de M. E. **Desplanques,** entrepreneur de maçonnerie, 96.

Marché Saint-Marc, construit à Rouen par M. J. **Touzet,** architecte, 246.

Margotin (Léon), architecte. Médaille d'argent décernée par la Société centrale des Architectes, 268.

Mariette (Edouard). La crise commerciale dans ses rapports avec l'architecture, 42, 83.

Martenot (Louis), architecte. Médaille d'argent décernée par la Société centrale des Architectes, 268.

Mayeux, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 138.

Médaille d'honneur au Salon de 1885, par M. Ed. **Guillaume,** architecte, 122.

Médailles (Distribution des) décernées par la Société centrale des Architectes. Liste des lauréats, 268.

Mégrot (A.), conducteur des ponts et chaussées. Compte rendu de son livre : *Eléments constants des prix des travaux ordinaires de construction*, 95.

Ménagerie des oiseaux au Jardin des Plantes, à Paris, par M. F. **Monmory,** architecte, 236.

Mercié, statuaire. Son œuvre au tombeau de Michelet, 3.

Michelet. Son tombeau au cimetière du Père-Lachaise, à Paris, 2.

Michelin, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 139.

Mitoyenneté (Présomption de), 29.

Molinos, architecte. Sa signature, 63.

Monmory (F.), architecte. Villa à Chatou, 115. — Ménagerie des oiseaux au Jardin des Plantes, à Paris, 236. — Le nouveau Muséum d'histoire naturelle au Jardin des Plantes, à Paris, 248.

Monument (Le) de Gambetta, 16, 85. — Monument du colonel Flatters au parc de Montsouris, à Paris, construit par M. Ed. **Singery,** architecte, 112. — Un monument funéraire de famille au Père-Lachaise, construit par M. E. **Le Maire,** architecte, 168.

Monuments (Les) summériens du Louvre et les Rois architectes de la primitive Chaldée. Conférence sur ce sujet par M. **Ledrain,** conservateur du musée du Louvre, 180. — Monuments arabes en Espagne, 184.

Morisot, vérificateur. Sa signature, 63.

Muséum (Le Nouveau) d'histoire naturelle au Jardin des Plantes, à Paris, par M. F. **Monmory,** architecte, 248.

N

Neaud (Neyret-Michel), entrepreneur de charpente. Médaille d'argent décernée par la Société centrale des Architectes, 268.

Nécessité (La) et la *Liberté*, considérées dans les *Choses* et dans l'*Homme*, 69. — La *Nécessité* et la *Liberté*, considérées dans leurs rapports avec la *Science* et l'*Art*, la *Raison* et le *Sentiment*, 70. — La *Nécessité*, la *Liberté* et le *Hasard*, considérés dans leurs rapports avec l'*Histoire générale* et l'*Histoire architecturale*, 72.

Nécrologie. Thomas-Leverton **Donaldson,** architecte anglais, 93. — Théodore **Ballu,** architecte, 143. — **Tresca,** professeur au Conservatoire des Arts et Métiers, 143. — Charles-Victor **Brouty,** architecte, 143. — **Couche,** ingénieur des ponts et chaussées, 143.

Nénot, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 140.

Nepveu, architecte. Sa signature, 63.

Niemann (George), architecte, et Otto **Benndorf,** professeur. Compte rendu de leur ouvrage : *Voyage en Lycie et en Carie*, par M. W. de **Geymuller,** 269. — Compte rendu de l'ouvrage de M. **Niemann** : *Les Palais du XVIIIe siècle, à Vienne*, par M. W. de **Geymuller,** 270.

Nominations, 143, 272. — Election de M. **Heuzey** à l'Académie des Beaux-Arts, 143. — Nomination de M. **Le Cœur,** architecte, comme chevalier dans l'ordre de la Légion d'honneur, 143. — Nominations de MM. Léon **Labrouste,** architecte; Jules **Touzet,** architecte; et **Ricquier,** architecte, comme officier d'Académie, 143. — Nomination de M. J.-L. **André,** architecte, comme Membre honoraire et correspondant de l'Institut royal des Architectes britanniques, 143. — Nominations de M. **César Daly** comme Membre de l'*Académie romaine de Saint-Luc*, — Membre honoraire et correspondant de l'*Institut royal archéologique de la Grande-Bretagne et de l'Irlande*, — Membre d'honneur de la *Société centrale d'architecture de Belgique*, 272.

Normand (P.), architecte. Son exposition au Salon de 1885, 140.

Norry, architecte. Sa signature, 63.

Notice nécrologique sur D. **Sauvage,** architecte, par M. **César Daly,** 259. — Notice sur **Abadie,** par M. **Daumet,** architecte, 266.

Nouvelles et faits divers, 47, 143. Jugement du concours pour la construction d'un palais des Beaux-Arts, à Lille, 47. — Nomination, par la « Société centrale des Architectes », d'une « Commission des concours publics », 48. — Nécrologie, 143. — Nominations, 143, 272. — Institut royal des architectes britanniques, 143. — Concours pour le grand prix de Rome, 144. —Semaine des constructeurs, 144.

O

Olympie (L'Altis d'). Sa restauration par M. **Laloux,** architecte, 122.

Ordres d'architecture. Que doit-on entendre par cette expression : *Les Ordres d'architecture*? 65. — Ordre *français*, ainsi dénommé par Philibert de l'Orme, 147.

P

Palais (Les) du XVIIIe siècle à Vienne, de M. George **Niemann,** architecte. Compte rendu de cet ouvrage par W. de **Geymuller,** architecte, 271.

Palais del Consiglio, à Vérone (Italie), par M. **César Daly,** 242.

Palais (Le) des Tuileries, 99, 146.

Panneaux peints de **Duban,** au Louvre, 81.

Parvillée (Léon), céramiste. Ses émaux alcalins, 264.

Pascal (J.-L.), architecte. Auteur du tombeau de Michelet, 2. — Revêtements en faïence recueillis par lui en Portugal, 234.

Paulin (Edmond), architecte. Son exposition au Salon de 1885, 139.

Pérac (Etienne du), architecte. Ses travaux au Palais des Tuileries, 102.

Percier (Charles), architecte. Ses travaux au Louvre, 25; — au Palais des Tuileries, 106.

Perrot (Georges), membre de l'Institut, et Charles **Chipiez,** architecte. Restitution du Temple de Jérusalem, d'après Ezéchiel, 151, 193. — Auteurs de l'*Histoire de l'art dans l'antiquité*, 151. — Leur conférence, au Congrès des Architectes, de 1885, sur le « Premier Temple de Jérusalem », 186.

Perspective (Note sur l'emploi de la) géométrique dans le dessin, par M. A. **Bérard,** ingénieur des ponts et chaussées, 35. — Analyse du *Traité de perspective linéaire*, de M. **de la Gournerie,** par M. A. C. **Benoit-Duportail,** 40.

Petitgrand, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 138.

Petit-Radel, architecte. Sa signature, 63.

Peyre, architecte. Sa signature, 63.

Peyre neveu, architecte. Sa signature, 63.

Philibert de l'Orme, architecte. Son projet pour la construction du Palais des Tuileries, 100.

Pichenot, fabricant de faïences d'art à Paris. Perfectionnements apportés par lui à cette fabrication, 261.

Platre (Durcissement du). Nouveau procédé, 176.

Poetsch, ingénieur. Sa méthode pour le fonçage des puits à travers des couches aquifères par la congélation, 132.

Polychromie (La) chez les anciens, 131. — Tendance actuelle en faveur de la polychromie pour la façade des édifices, 183.

Ponthieu, architecte. Document communiqué par lui à la « Société centrale des Architectes » sur des signatures d'architectes et de vérificateurs, 62.

Porte du Collège des Infantes, à Tolède, par M. **César Daly,** 233. — Porte de dépendances à Neuilly-sur-Seine, construite par M. L. **Grujon,** architecte, 236. — Porte avec marquise, à Neuilly-sur-Seine, construite par M. L. **Grujon,** architecte, 245.

Portes et fenêtres (Contribution des) 28.

Poussin, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 138.

Poyet, architecte. Sa signature, 63.

Prix Duc. Sa destination, 68. — Grand prix de Rome. Lauréats du concours d'architecture pour ce prix, en 1885, 144. — Prix Bordin. Lauréat du concours pour ce prix, en 1885, 144.

Promenades à travers Paris, par M. E. **Rivoalen,** architecte : Diderot et la sculpture réaliste, 15. — Le monument à Gambetta, 16. — Les sous-sols du Louvre, 20. — A propos du dernier Salon, 173. — Les bois découpés, 174. — Briques et pierre, 175.

Proportion (Qu'est-ce que la) en architecture, 66. — Sa définition, par Victor **Baltard,** architecte, 254.

Puits (Fonçage des). — Voy. Fonçage.

Pujol (A.), ingénieur. Comptoir d'escompte, rue Bergère, à Paris, 76.

Pullan, architecte anglais. Il assiste à une séance du Congrès annuel des Architectes français, de 1885, 239.

R

Rapine, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 138.

Ravon (H.), architecte. Chronique judiciaire, 26. — **Ravon** et **Collet-Corbinière,** avocat à la Cour d'appel de Paris, auteurs d'un « Dictionnaire juridique et pratique de la propriété bâtie », 272.

Raymond, architecte. Sa signature, 63.

Religion (De la) et des deux branches de l'arthitecture religieuse : Temples et Tombeaux, 54.

Renaissance hollandaise. Tour du port de Hoorn, 141.

Réservoir d'eau, avec machine à vapeur et pompe, 11.

Responsabilité de l'architecte, dépassement des devis, 29.

Restitution du Temple de Jérusalem, d'après Ezéchiel, par MM. Ch. **Chipiez** et G. **Perrot,** 151.

Retraite des Apôtres. Monument funéraire de la Palestine, 221.

Revêtements en faïence recueillis en Portugal, 234.

Revue de l'Architecture et des Travaux publics. Son programme, 98. — Distinction entre la *Revue*, la *Semaine* et le *Livre*, 99.

Revue des progrès des sciences dans leurs rapports avec l'architecture, par M. A. **Guillemin,** 132. — Fonçage des puits à travers des couches aquifères par la congélation ; méthode de M. **Poetsch,** 132. — Nouveau procédé pour durcir le plâtre, 176. — Filtrage des eaux domestiques, 177.

Reynaud (Léonce). Sa vie et ses œuvres. Compte rendu d'un ouvrage de ce titre, de l'un de ses élèves, 240.

Ricquier (E.), architecte. Est nommé officier d'Académie, 143. — Hôtel construit par lui à Amiens, 234.

Rivoalen, (E.), architecte. Promenades, à travers Paris, 15, 173. — Sa réponse à une lettre de M. L.-C. **Boileau,** architecte, sur le « Monument de Gambetta », 91.

Rodolosse, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 140.

Rondelet, architecte. Sa signature, 63.

Roux et **Hugo,** architectes. Leur exposition au Salon de 1885, 140.

Ruprich-Robert, architecte. Compte rendu de son ouvrage : *La Cathédrale de Séez*, par M. **César Daly,** 269.

S

Salles des antiques, au Louvre. Nouvelles caves établies sous ces salles, 20.

Salon. Conférence sur l'Architecture au Salon de 1885, par M. **Hardy,** architecte, 135. — A propos du dernier Salon, par E. **Rivoalen,** architecte, 173.

Sauvage (D.), architecte. Sa notice nécrologique par M. **César Daly,** 259.

Sculpture (De la) réaliste à propos de la statue de Diderot, 15.

Sébillot, ingénieur. Inventeur d'un système d'éclairage destiné à être placé sur la tour colossale projetée par M. **Bourdais,** architecte, pour l'Exposition universelle de 1889, 31.

Sédille (Paul), architecte. Sa conférence sur la « Céramique moderne » au Congrès annuel des architectes de 1885, 261. — Son rapport sur les récompenses accordées à l'architecture privée par la Société centrale des Architectes, 268.

Semaine des constructeurs. Son programme, 98. — Distinction entre la *Revue*, la *Semaine* et le *Livre*, 99. — Sommaires de la *Semaine*, 144, 192.

Serre, vérificateur. Sa signature, 63.

Sharpe (Edmond), architecte. Sa biographie et ses œuvres, 189.

Signatures d'architectes et de vérificateurs, 62.

Singery (Edouard), architecte. Auteur du monument du colonel Flatters, au parc de Montsouris, à Paris, 112. — Villa construite par lui à Chatou, 115.

Société des architectes de Bordeaux. Fondation d'une Société à ce titre, 47. — Société centrale des Architectes. Distribution des médailles décernées par cette Société à l'architecture privée, à l'Ecole des Beaux-Arts, aux Ecoles d'Athènes et de Rome, aux Ecoles privées, au Cercle des maçons, au personnel du Bâtiment et aux industries d'art, 268.

Sous-sols (Les) du Louvre, 20.

Styles-types (Les) d'architecture sont des Symboles géométriques et esthétiques des civilisations, 73.

Symbolisme funéraire (Du) considéré dans ses phases successives à propos du tombeau d'un sceptique romain à Akbou (Kabylie), par M. **César Daly,** 49. — Le *Symbolisme* caractérise l'architecture aux époques d'une croyance générale, 51. — Qu'est-ce que le Symbolisme en architecture? 66.

T

Temple de Jupiter Olympien, 123. — Temple de Junon à Olympie, 125. — Restitution du temple de Jérusalem, d'après Ezéchiel, par MM. Ch. **Chipiez**, architecte, et G. **Perrot,** membre de l'Institut, 151. — Conférence faite par MM. G. **Perrot** et Ch. **Chipiez** au Congrès annuel des architectes, de 1885, sur le « premier temple de Jérusalem », 186. — Le Temple d'Ezéchiel : le plan, 193 ; l'élévation, 204. — Médaille représentant une vue du temple de Paphos, 220.

Terre (De l'emploi de la) dans les constructions. Conférence de M. M. **Desligniéres,** architecte, au Congrès des architectes de 1885, 181.

Thibaron (Joseph), élève de l'Ecole nationale des Arts décoratifs. Médaille d'argent décernée par la Société centrale des Architectes, 268.

Tiersot (Julien), composition de musique. Lauréat du prix Bordin en 1885, 144.

Tombeau de Michelet, au cimetière du Père-Lachaise, à Paris, 2. — Ce que peuvent raconter les pierres d'un tombeau et du *Symbolisme funéraire* considéré dans ses phases successives à propos du tombeau d'un sceptique romain, à Akbou (Kabylie), par M. **César Daly**, 49, 145 : — I. Du problème architectural que donne à résoudre le tombeau romain d'Akbou, 49; — II. Description du tombeau d'Akbou. Des contradictions systématiques qu'on y rencontre. Dans quel esprit il est nécessaire d'en rechercher l'explication. Le *Symbolisme* caractérise l'architecture aux époques d'une croyance générale ; mais, aux époques de doute et de scepticisme, sa haute signification se perd, et la *Fantaisie* s'y mêle ou même s'y substitue, 51; — III. De la religion et des deux branches de l'architecture religieuse : Temples et Tombeaux. L'influence sur l'architecture funéraire des idées successivement adoptées, depuis l'état sauvage jusqu'à nos jours, sur la Mort et sur la Vie d'au delà, 54; — Appendice de la première partie, 60; — Renvoi de cette étude à quelques mois, 145. — Tombeau d'Absalon. Son couronnement, 219. — Tombeau d'Amrit. Emploi du créneau dans sa décoration, 232.

Tour du port de Hoorn, 241. — Tours de 300 mètres de hauteur, 31.

Touzet (Jules), architecte. Est nommé officier d'Académie, 143. — Le marché Saint-Marc, à Rouen, construit par lui, 246.

Travaux publics, droits exigibles sur un contrat affecté d'une condition suspensive, 29.

Tuileries (Le Palais des), 99. — Histoire de la construction des Tuileries, par M. L.-C. **Bruyerre,** architecte, 100. — Incendie du palais, 107. — Nomination et rapport d'une commission chargée de décider la démolition ou la réparation de ce qui restait du palais, 146. — Démolition des ruines, 146.

V

Van-Cleemputte, architecte. Sa signature, 63.

Vavin, architecte. Sa signature, 63.

Velu (Alfred), apprenti serrurier. Médaille d'argent décernée par la Société centrale des Architectes, 268.

Ventilation de la grande salle du Comptoir d'escompte, à Paris, 78.

Vereinsbank (La) à Stuttgard (Wurtemberg), construite par M. Ad. **Gnauth,** architecte, 114.

Vérificateurs (Signatures d'architectes et de), 62.

Verneilh (Félix), architecte. Auteur de *L'architecture byzantine*, 191.

Vidange (Procédé de), indiqué par M. Léon **Labrouste,** architecte, 187. — Procédé *Goux-Thuasne.* Sa description, 188.

Villa B..., à Chatou (Seine-et-Oise), par M. **César Daly,** 80. — Villa à Chatou (Seine-et-Oise), par M. F. **Monmory,** architecte, 115. — Villa L..., à Chatou (Seine-et-Oise), construite par M. **Bardon,** architecte, 168.

Villetard, architecte. Sa signature, 63.

Visites des membres du Congrès des architectes aux abattoirs de la Villette, 185; — à Rouen, 238; — aux ateliers de faïencerie d'art de M. **Lœbnitz,** 261.

Voies (Les) asphaltées de Berlin. Compte rendu d'un ouvrage de ce titre, de M. Léon **Malo,** 95.

Voyage en Lycie et en Carie. Compte rendu, par M. W, de **Geymuller,** architecte, d'un ouvrage de ce titre, de MM. Otto **Benndorf,** professeur, et George **Niemann**, architecte, 270.

W

Wable, architecte. Son exposition au Salon de 1885, 138.

Wallon (Paul), architecte. Son rapport sur les titres des candidats aux récompenses décernées par la Société centrale des architectes, 268.

Wideville (Grille au château de), 149.

White (W.), architecte. Compte rendu de son livre : *De l'Architecture et des Edifices Publics dans leurs rapports avec l'Ecole, l'Académie et l'Etat, tant à Paris qu'à Londres,* par M. **César Daly,** 94.

Y

Ytasse, architecte. Sa signature, 63.

TABLE DES 66 GRANDES PLANCHES

TITRES DES PLANCHES.	Col. du texte descriptif.
1-2. Frises d'après Jean Lepautre (XVII[e] siècle).	1
3 et 4. Boiseries dans la sacristie de l'église S[te] Maria in Organo, à Vérone. Détails des colonnettes (commencement du XVI[e] siècle).	1
5. Tombeau de Michelet au Cimetière de l'Est, à Paris. Vue perspective.	2
6. Id. Plan, coupe et détails	
7. Hôtel de M. G. G., rue Dumont-d'Urville, n° 14, à Paris. Plan, coupe et vue perspective.	4
8. Id. Vue perspective du grand salon	
9. Chateau de la Favorite, aux environs de Louisbourg (Wurtemberg). Vue perspective	61
10-11. Signatures d'architectes et de vérificateurs éminents du commencement de ce siècle	62
12. Comptoir d'escompte, rue Bergère, n° 14, à Paris. Vue perspective de la grande salle	76, 107
13. Id. Vue perspective du grand escalier	
14. Villa à Chatou (Seine-et-Oise). Vue perspective et plan.	80
15-16. École de filles et École maternelle, avenue du Roule, n° 50, à Neuilly-sur-Seine. Vue perspective, coupes et détails	80
17. Id. Plans	
18-19. Panneau décoratif au Louvre (*Chromo*). Emblème de l'Églogue.	81
20-21. Id. Emblème de la Sculpture	
22. Palais des Tuileries. Plan historique des travaux depuis l'origine jusqu'en 1861	99, 148
23-24. Id. Développement des colonnes de la façade sur la cour.	
25. Monument du colonel Flatters, au parc de Montsouris, à Paris. Vue perspective.	112
26. La Vereinsbank (Maison de banque), à Stuttgard (Wurtemberg). Détails de la façade.	114
27. Id. Cariatides de la façade	
28. Villa, avenue de Brimont, à Chatou (Seine-et-Oise). Vue perspective	115
29. Id. Façade postérieure	
30. Id. Coupe et plans	
31. Grille de la Nymphée au château de Wideville (XVII[e] siècle)	149
32-33. Panneaux d'après J. Lepautre (XVII[e] siècle).	151
34. Restitution du temple de Jérusalem, d'après Ézéchiel. Vue générale.	151, 193
35. Id. Plan général	
36. Id. Fig. 1, Porte sud de l'enceinte (Vue prise du parvis d'Israël. Fig. 2, Vue latérale du temple.	
37. Villa Lambert à Chatou (Seine-et-Oise). Vue et plans.	168
38. Tombeau au Cimetière de l'Est, à Paris. Élévation, coupe et plans.	168
39. Chapelle funéraire à Villecomte (Côte-d'Or)	171
40. Porte du Collège des Infantes, à Tolède (Espagne).	233
41-42. Revêtements en faïence recueillis en Portugal.	234
43-44 Id.	
45. Hôtel à Amiens (Somme). Vue perspective.	234
46. Id. Plans, coupe et détails	
47. Porte de dépendances, rue de Chartres, n° 1, à Neuilly-sur-Seine	236
48-49. Ménagerie des oiseaux au Jardin des Plantes, à Paris. Élévation et plans	236
50. Id. Coupes et détails	
51. Tour du port de Hoorn (côté de la mer). Vue perspective.	241
52. Palais del Consiglio, à Vérone (Italie). Ensemble.	242
53-54. Id. Pilastre du milieu du rez-de-chaussée de la façade et détails divers	
55. Id. Décoration des pilastres d'angle au rez-de-chaussée de la façade.	
56. Petit Lycée Louis-le-Grand, rue de l'Abbé-de-l'Épée, à Paris. Façade (Vue perspective).	243
57. Id. Plans	
58. Id. Cour intérieure.	
59. Porte avec marquise, à Neuilly-sur-Seine	245
60. Marché, place Saint-Marc, à Rouen. Vue perspective.	246
61-62. Id. Coupes et détails.	
63. Muséum (Nouveau) d'histoire naturelle au Jardin des Plantes, à Paris. Grand escalier (Ensemble)	248
64. Id. Grand escalier (Plans et détails)	
65. Id. Grand escalier (Départ)	
66. Id. Grand escalier (Détails)	

En tout 66 *planches, dont* 10 *doubles.*

TABLE DES 52 GRAVURES SUR BOIS INSÉRÉES DANS LE TEXTE

Culs-de-lampe, 63, 75, 167, 172, 251.

En-tête de la Section *Histoire*, 1, 49, 99, 145, 193, 241; de la Section *Théorie*, 64; de la Section *Pratique*, 1, 76, 107, 158, 234, 243; de la Section *Mélanges*, 15, 81, 118, 173, 238, 252.

Louvre (Sous-sol du). Plan des constructions découvertes dans les fouilles dirigées par M. Ed. Guillaume, 21. — Encorbellement sculpté, 22. — Pilier, 23. — Fragment du plan du vieux Louvre, donné par M. le comte Clarac, 24. — Fragment du plan de du Cerceau, 24.

Monument a Gambetta, vue perspective, 17-18.

Perspective géométrique, épure, 36.

Réservoir d'eau (Installation d'un), avec machine à vapeur et pompe, installé d'après Fortin-Hermann et C[e], coupe verticale et plan, 11.

Restitution du temple de Jérusalem. Enceinte carrée du temple, 193. — Emplacement des portes de l'enceinte, 194. — Emplacement des portes de la cour intérieure, 195. — Plan à treillis qui a servi à dresser les grandes masses du temple, 196. — Plan d'ensemble des bâtiments compris entre les parvis intérieurs et le dallage de la cour extérieure, 198. — Plan d'ensemble des bâtiments principaux, 200. — Plan de la porte orientale, 202. — Plan-diagramme du pylône du sanctuaire, 210. — Plan-diagramme de l'ensemble du sanctuaire, 211-212. — Enceinte d'Hébron, 215. — Angle du mur de Salomon, 217-218. — Médaille représentant le temple de Paphos, 220. — Retraite des Apôtres, 221. — Restitution de la Retraite des Apôtres, 222. — Tombeau de la vallée de Cédron, 223. — Essai de restitution des pylônes, 224. — Mur de soubassement de la cour intérieure, 224. — Modèle en terre cuite appartenant au Louvre, 226. — Coupe sur le mur du sanctuaire, 228. — Tombeau d'Amrit, 232.

FIN DES TABLES

PARIS. — IMPRIMERIE C. MARPON ET E. FLAMMARION, RUE RACINE, 26.

Revue Générale de l'Architecture

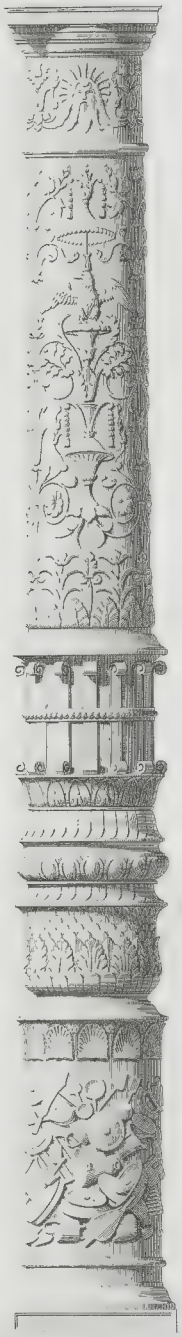
M^r CESAR DALY

de la collection générale

FRISES D'APRÈS J. LE PAUTRE

XVIIe SIÈCLE

Mr CÉSAR DALY,

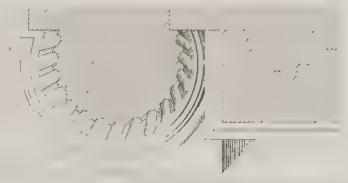


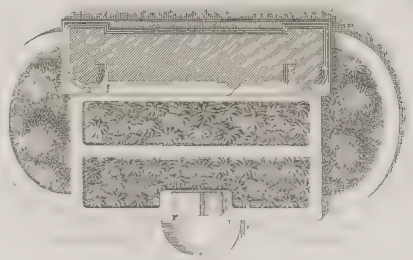
A JULES MICHELET

Revue générale de l'Architecture et des Travaux Publics, 21 rue des Beaux, Paris

Mr CÉSAR DALY

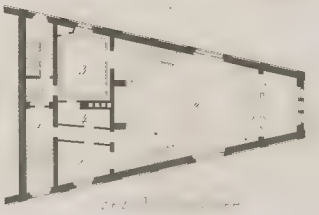
Vol. XLIIe Mme de la collection générale — XLVIe ANNEE DE LA FONDATION 1885 — Quatrième Série_Vol 12_Pl 11



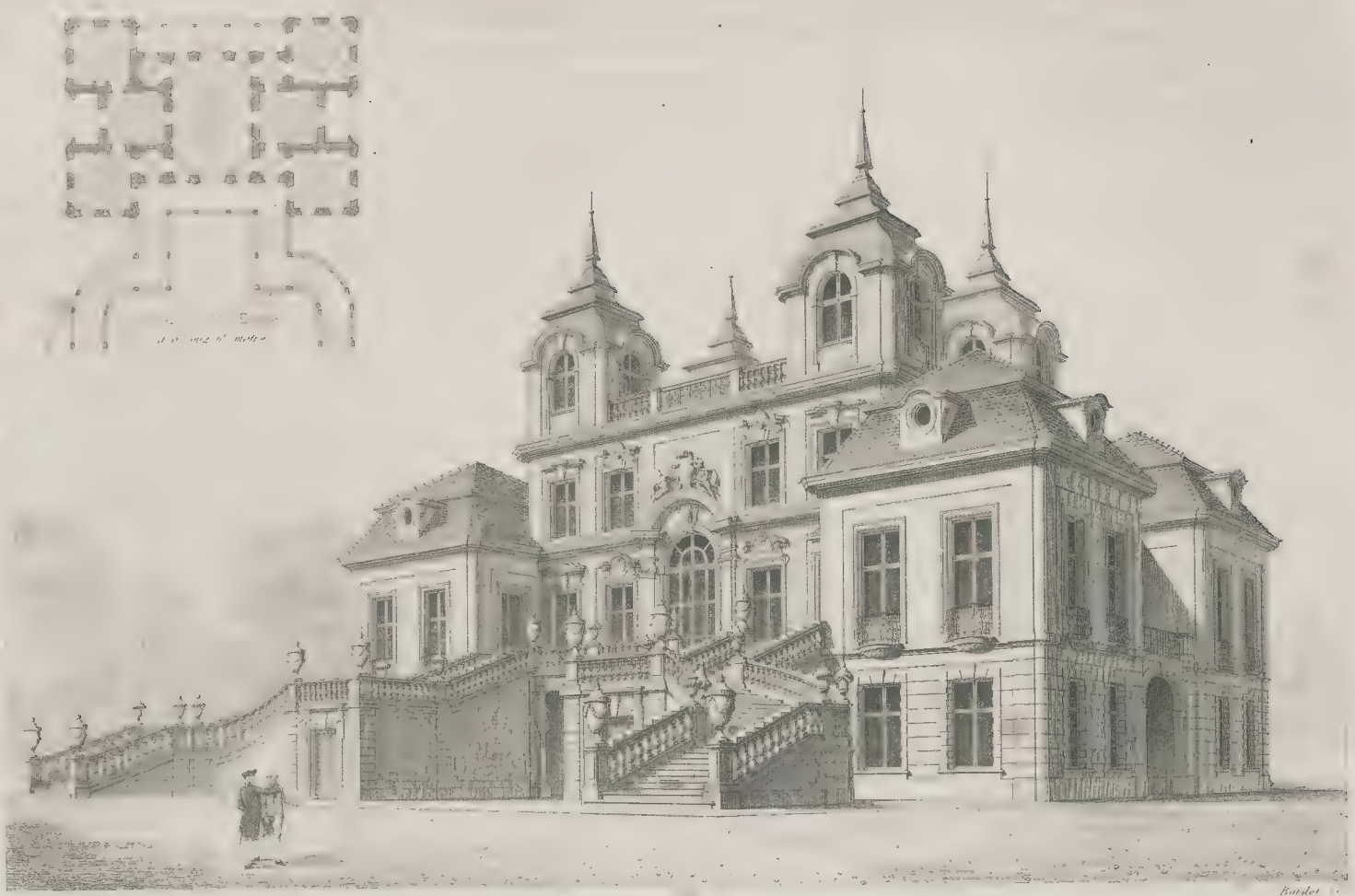


TOMBEAU DE MICHELET

Mr CÉSAR DALY.



Vol. VI, 7me [illegible] la Collection générale [illegible] Quatrième Série [illegible] pl. 12 — 14 q

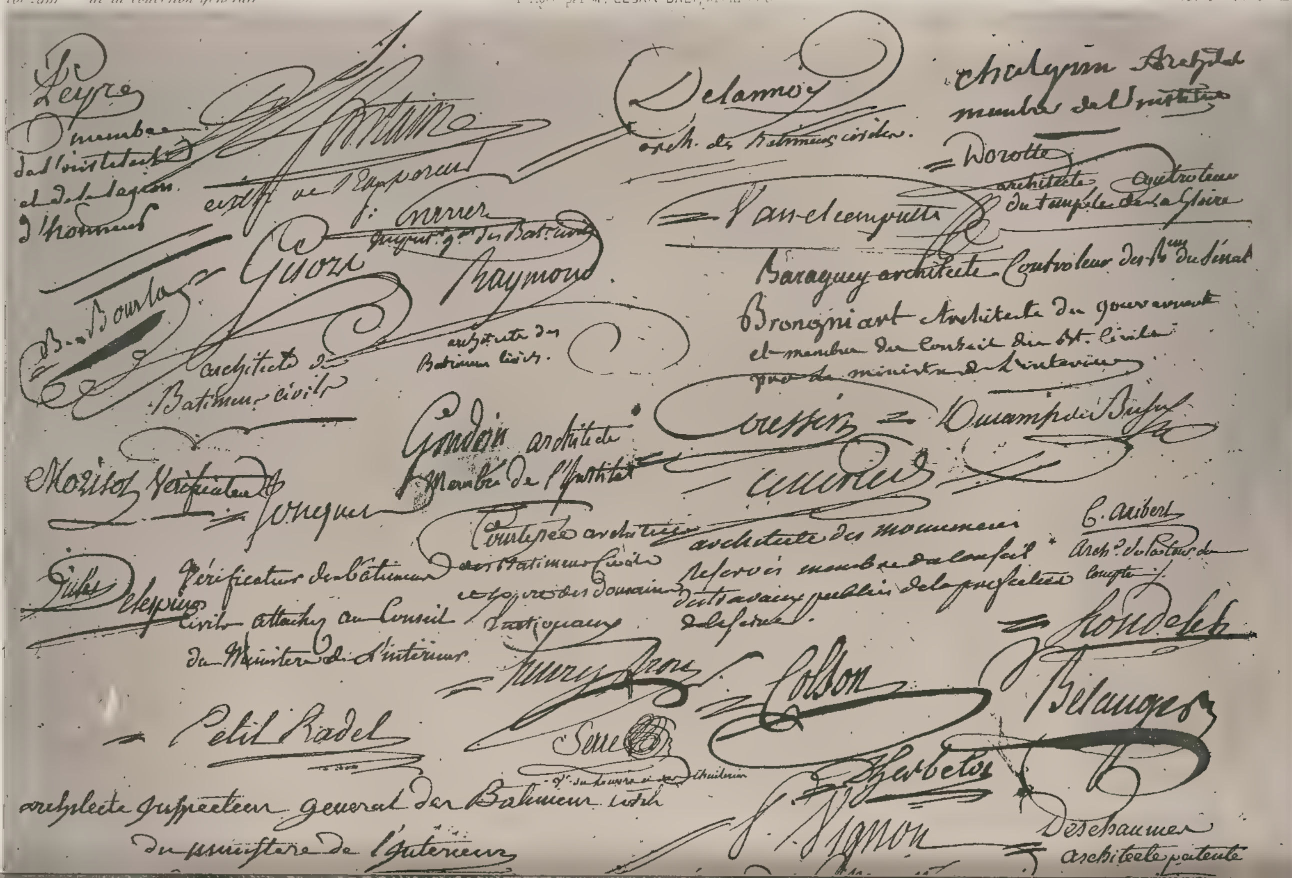


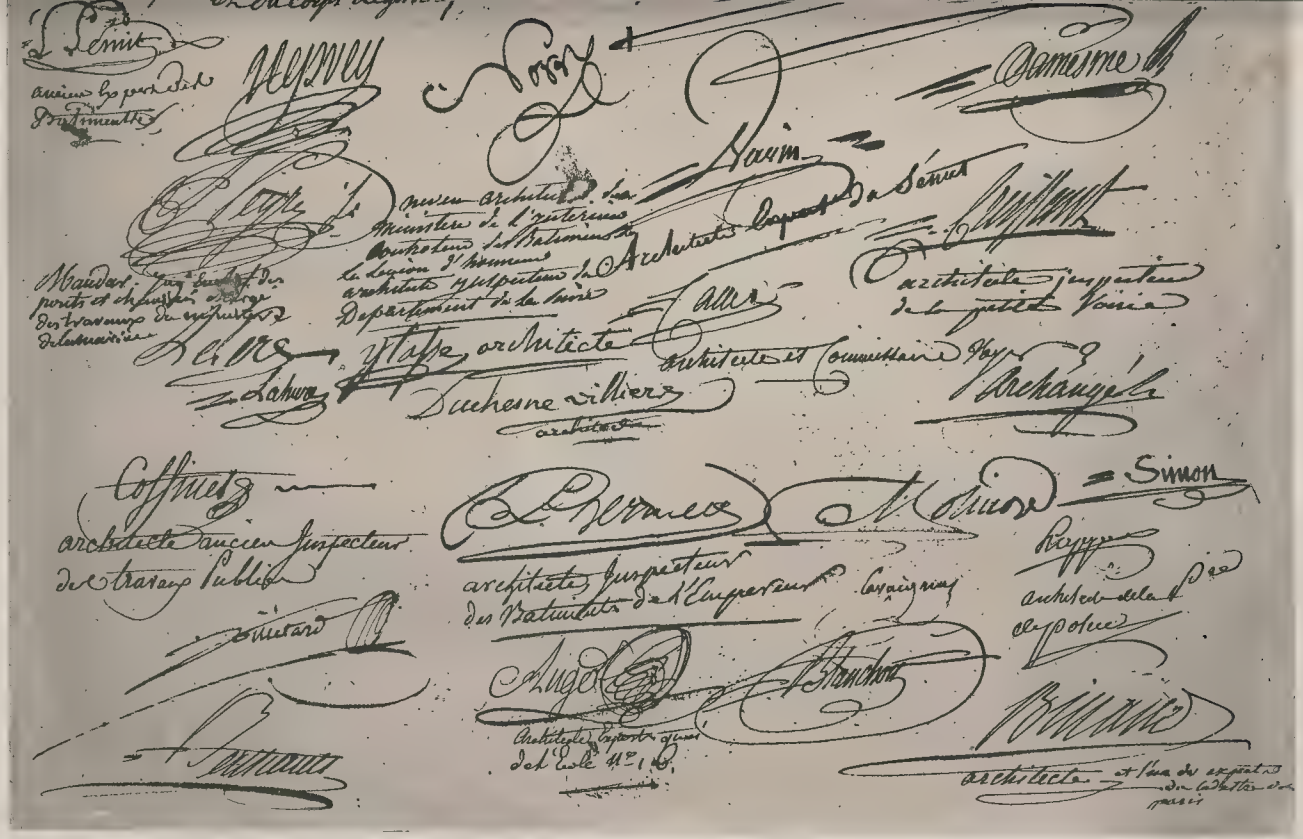
Lambert et Stahl del. Bardet

CHATEAU DE LA FAVORITE

[illegible]

Imp. Lemercier et Cie Paris.


Delannoy
Baraguey architecte
Brongniart architecte du gouvernement
Gondoin architecte
Petit Radel
Colson
Belanger
Deschaumes



SIGNATURES

D'ARCHITECTES ET DE VERIFICATEURS EMINENTS

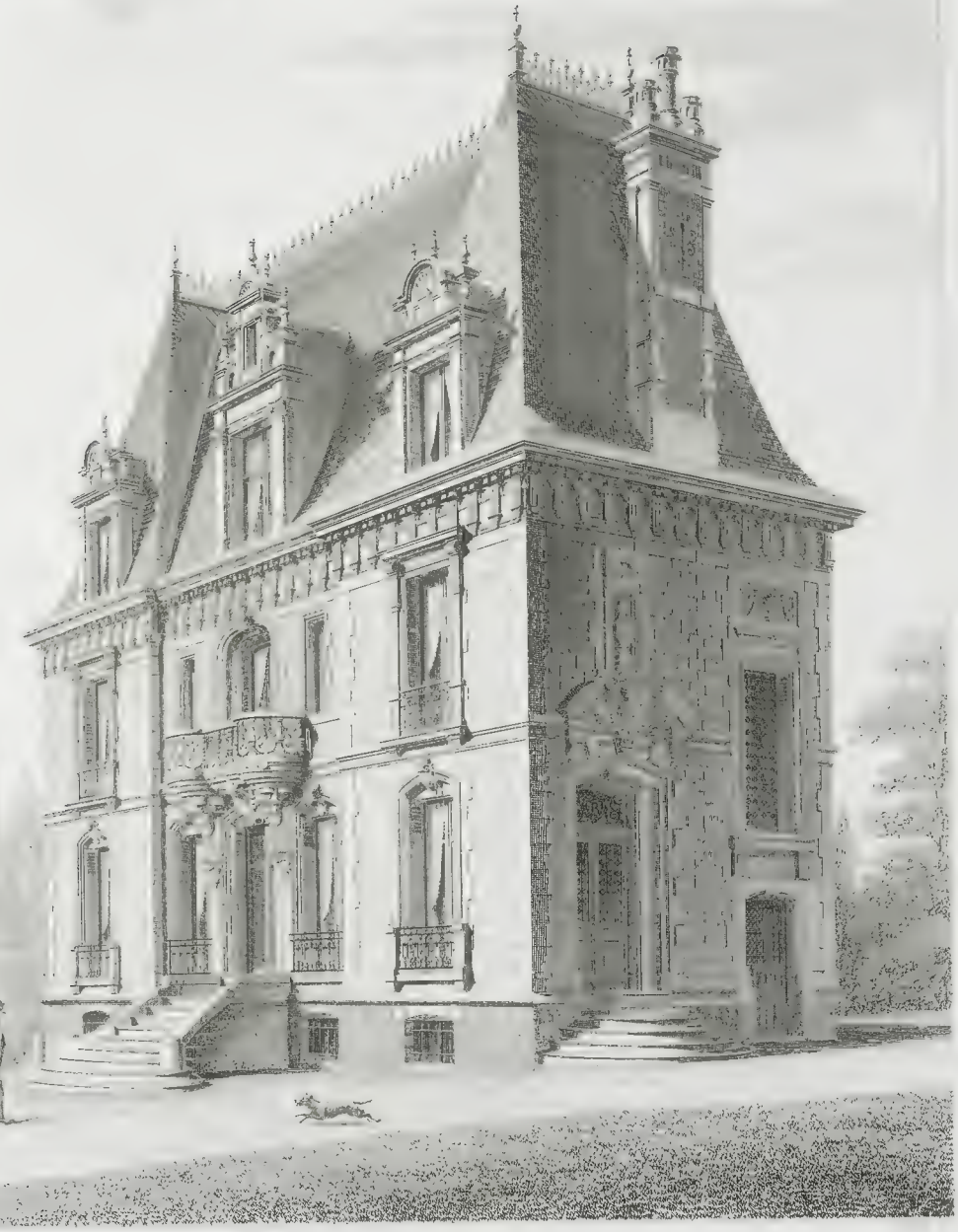
du Commencement de ce Siècle

Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics, 51, Rue des Écoles, Paris
Mr CÉSAR DALY

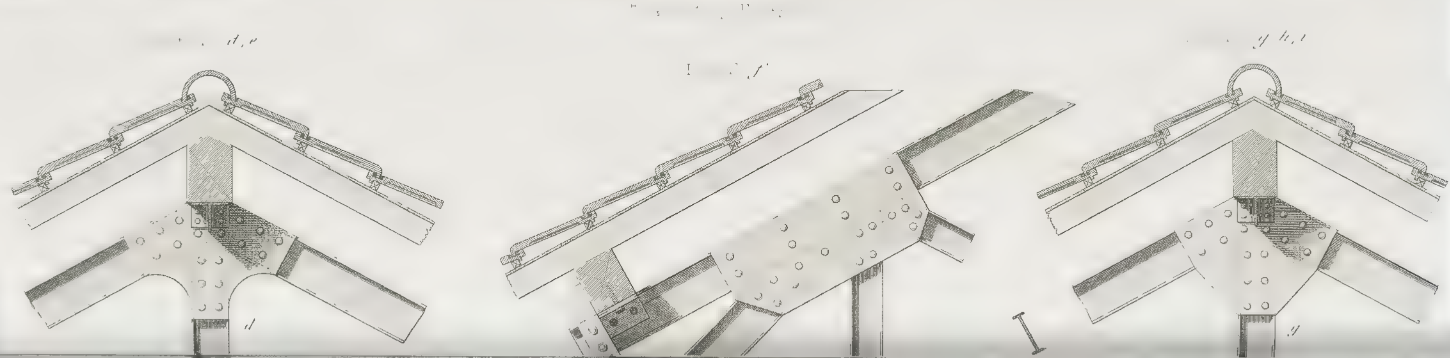
Vol. XLII de la collection générale

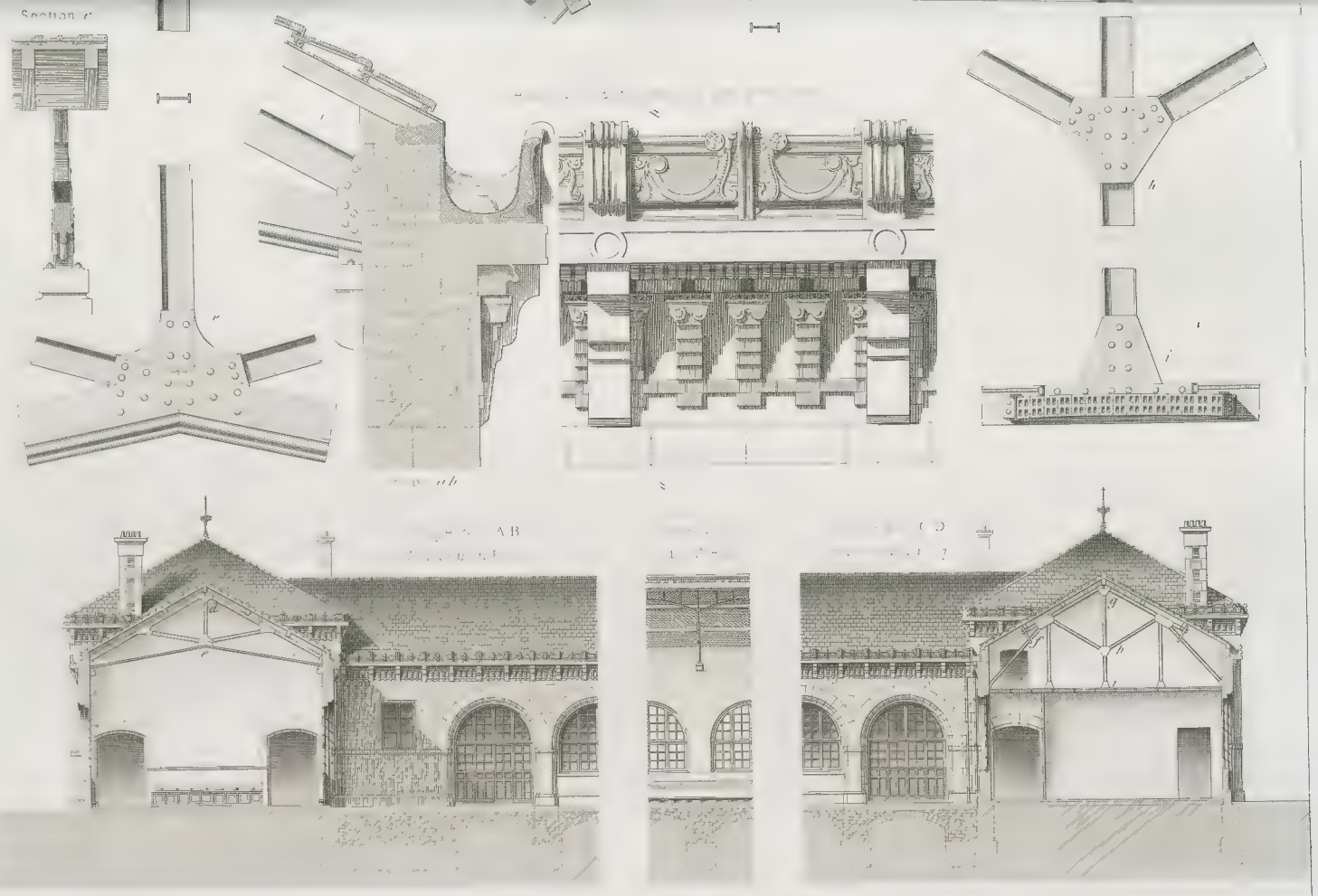
Hibon et J. Pr

COMPTOIR D'ESCOMPTE

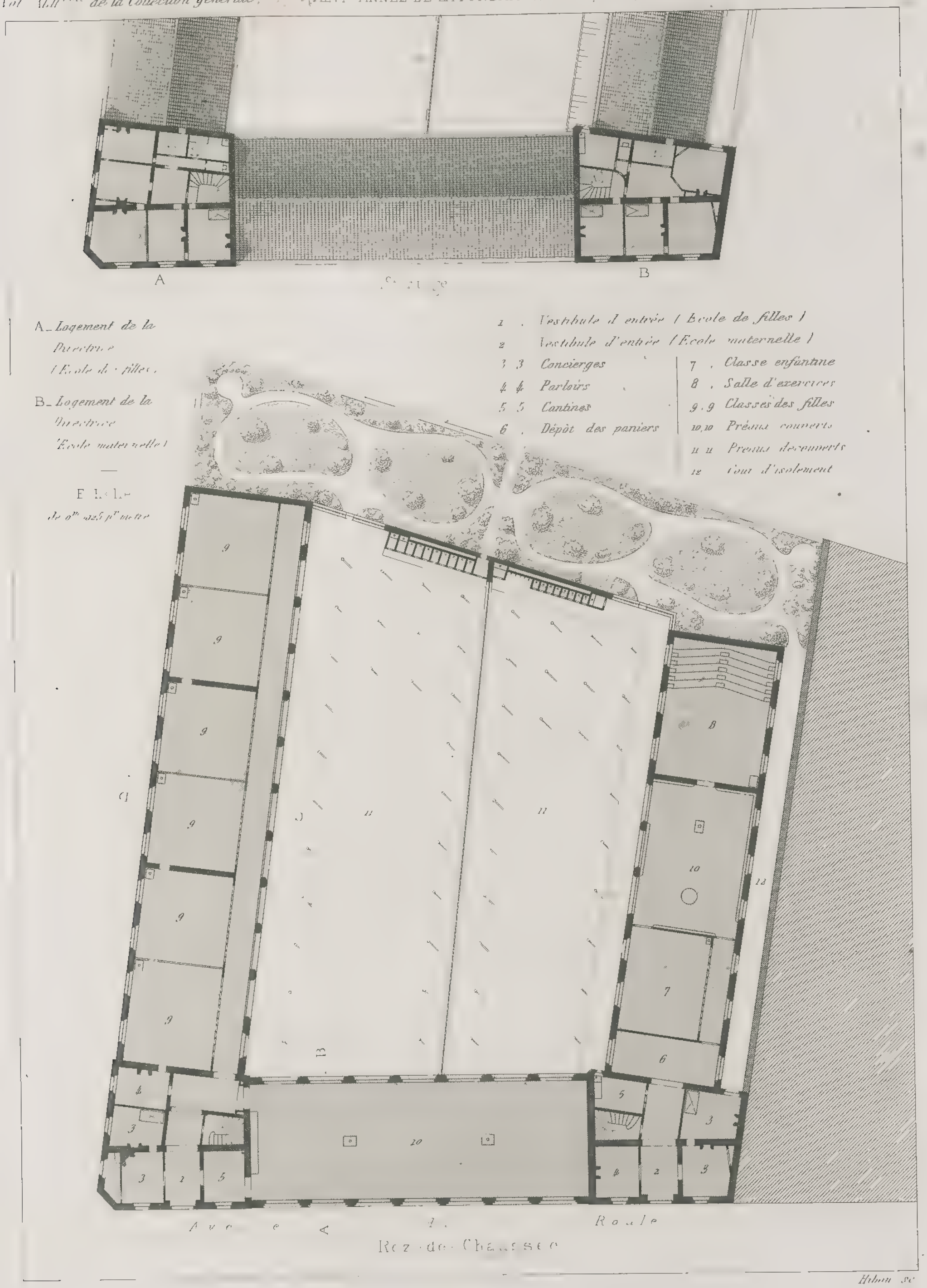


Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics, Rue des Écoles, Paris.
Mr CESAR DALY,
Vol. XLIIème de la Collection générale. [XLVIe ANNEE DE LA FONDATION_1885] Quatrième Série_Vol. 12_Pl. 15. 16





ÉCOLE DE FILLES ET ÉCOLE MATERNELLE



ECOLE DE FILLES ET ECOLE MATERNELLE

PANNEAU PEINT

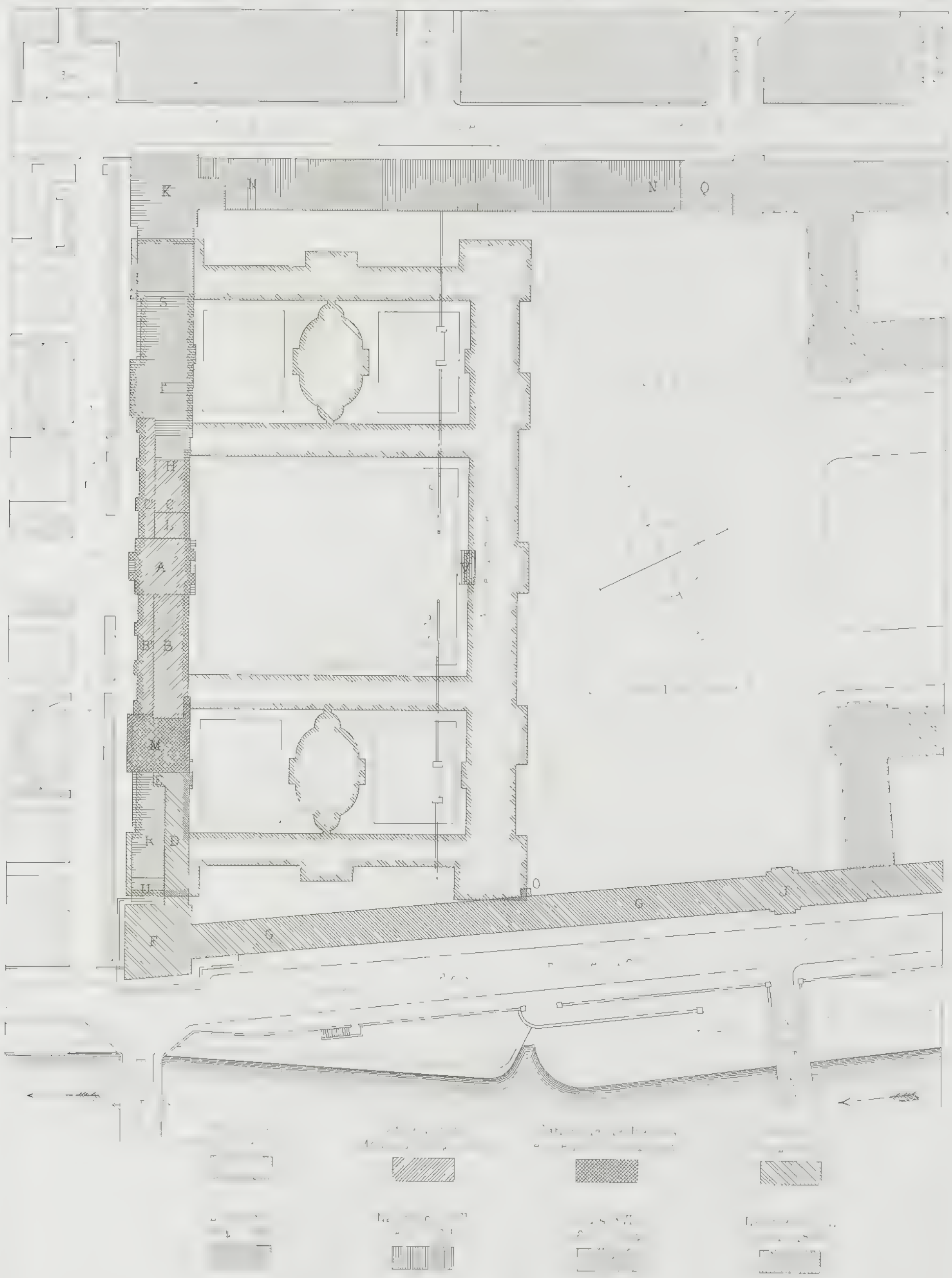
Lo e lith

PANNEAU PEINT

Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics, Rue ..., Paris

Mr CESAR DALY

Quatrième Serie. Vol 12 Pl. ..



Echelle de 0m.00... p. metre

30

... metres

Huon sc.

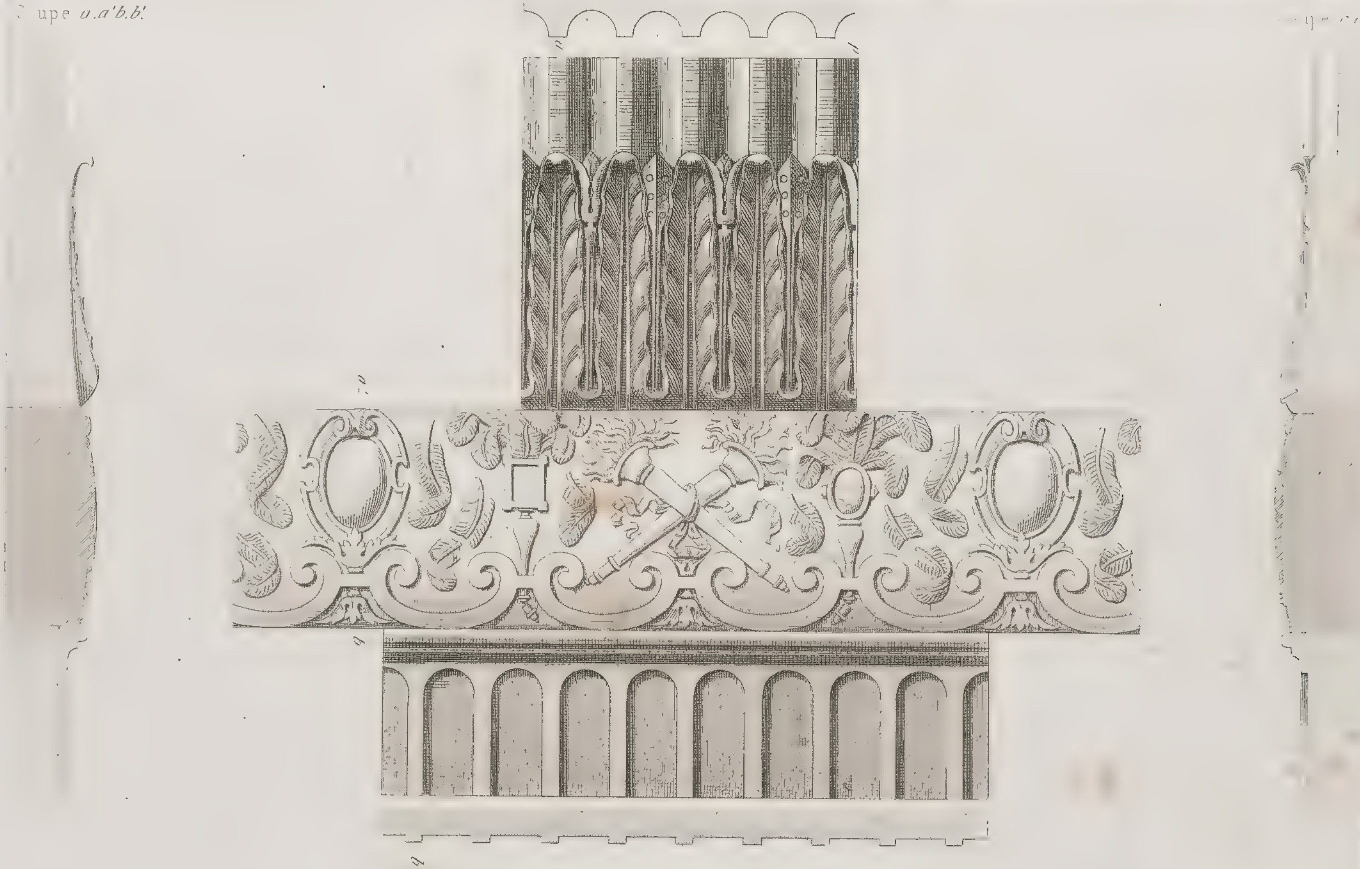
PALAIS DES TUILERIES

Imp. R. Lemercier, de ... à Paris

Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics 51 Rue des Ecoles, Paris
[illegible] p. Mr CESAR DALY [illegible]

Vol. XLIIème de la Collection générale | XLVIe ANNÉE DE LA FONDATION [illegible] | *Quatrième Série Vol. 12. Pl. 23*

Coupe *a.a'b.b'* | Coupe *c.d*



Echelle de 0m15 pr. mètre

Sarettier sc.

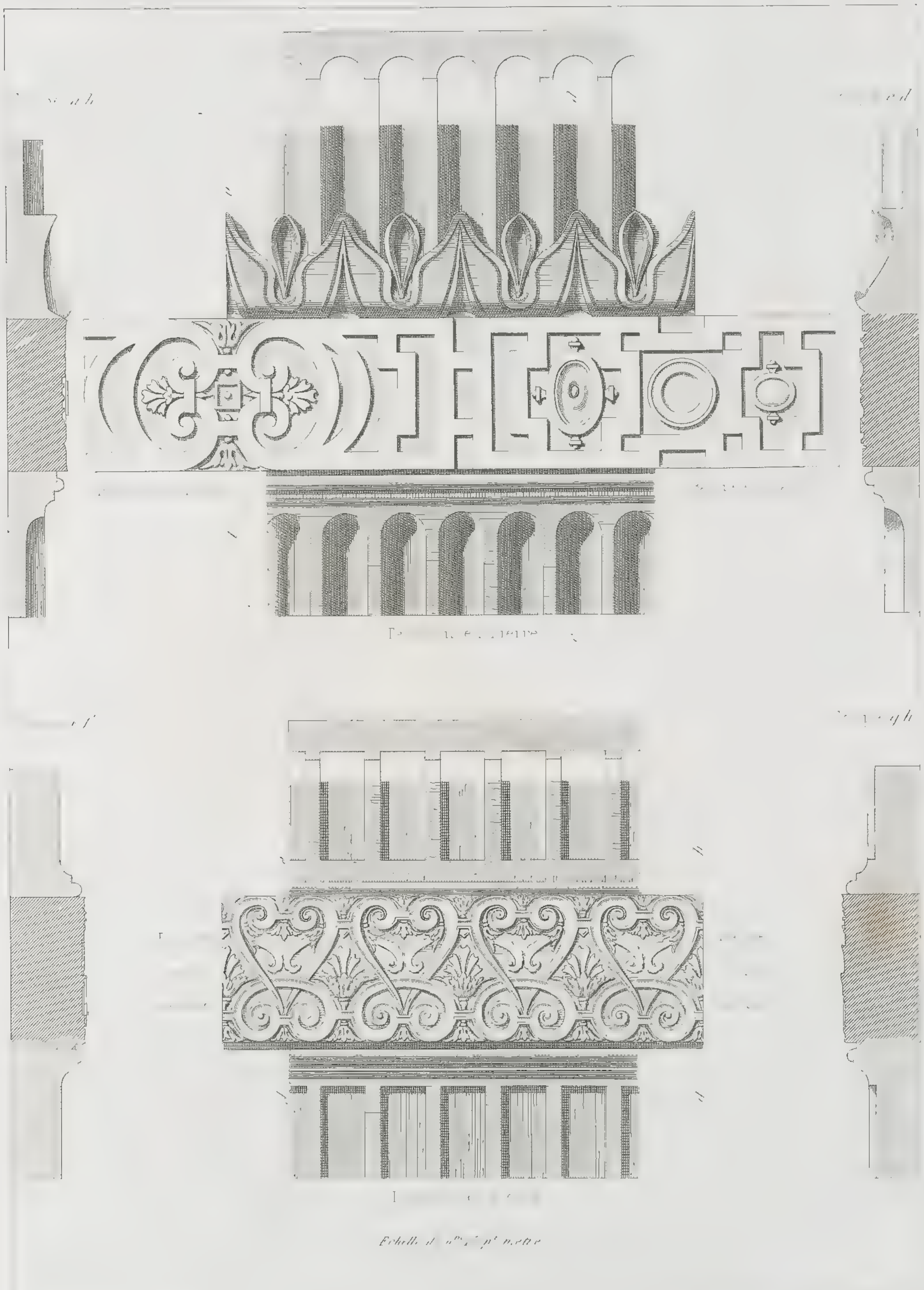
PALAIS DES TUILERIES

[illegible] de la [illegible] Developpement des [illegible]

[illegible] SIÈCLE

Imp. [illegible] 3 Paris

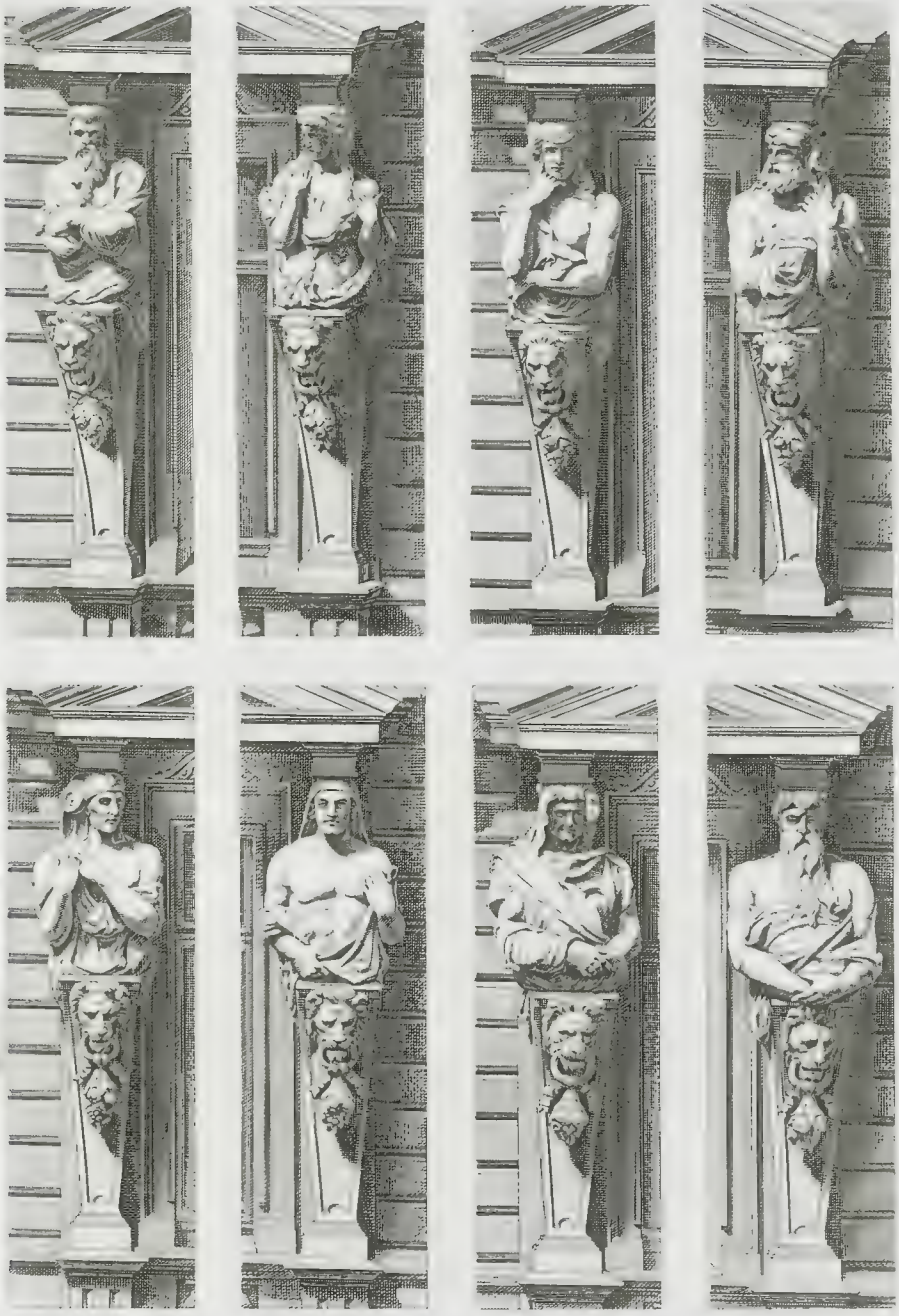
Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics ... Paris
M^R CESAR DALY
... de la Collection générale — Quatrième série Vol 12 – Pl. .. 2



Échelle de ... p^r mètre

PALAIS DES TUILERIES

FLATTERS



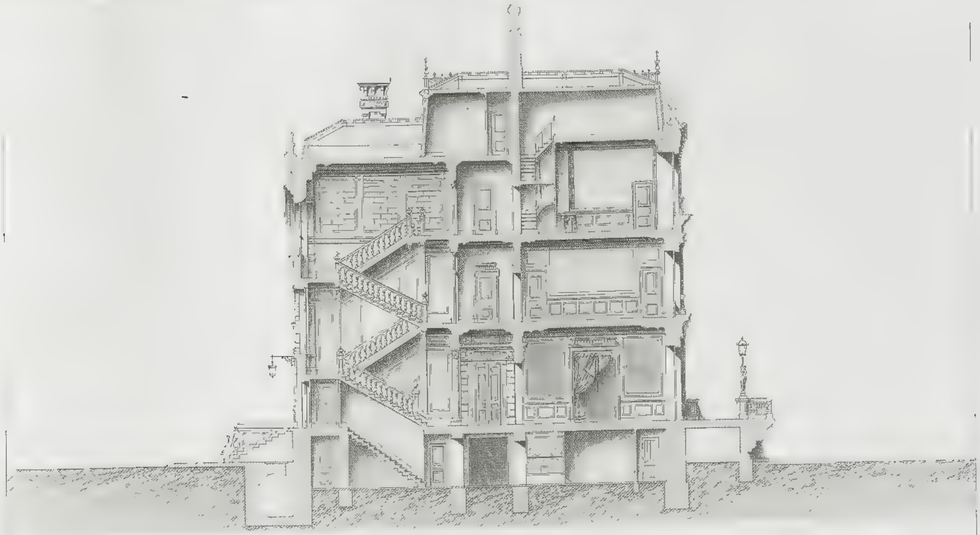
...tecture et des Travaux Publics _51, Rue de...

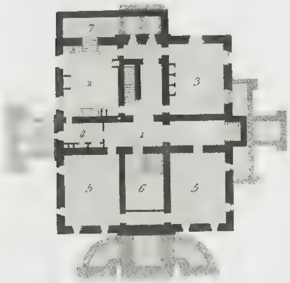
M^R CESAR DALY

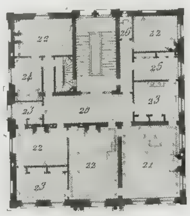
Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics

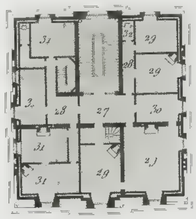
Mr CESAR DALY

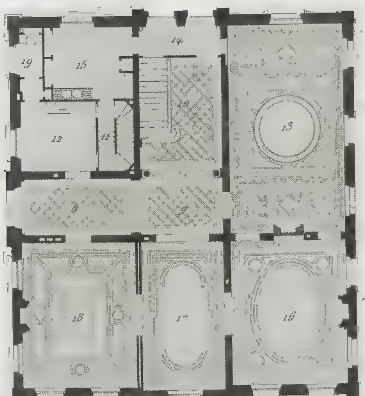
Quatrième Série _Vol. 12 Pl.











9 Antichambre
Office
Petit salon

20 Antichambre
21 Chambre de Mr et de Mme
22.23 Chambres à coucher
23.23 Cabinets de toilette
24 Chambre d'Enfants
25 Salle de bains
26 Water-Closets

27 Antichambre
28.28 Dégagements
29.29 Chambres à coucher
30 Cabinet de toilette
31.31 Chambres de domestiques
32 Water-Closets

PLANS

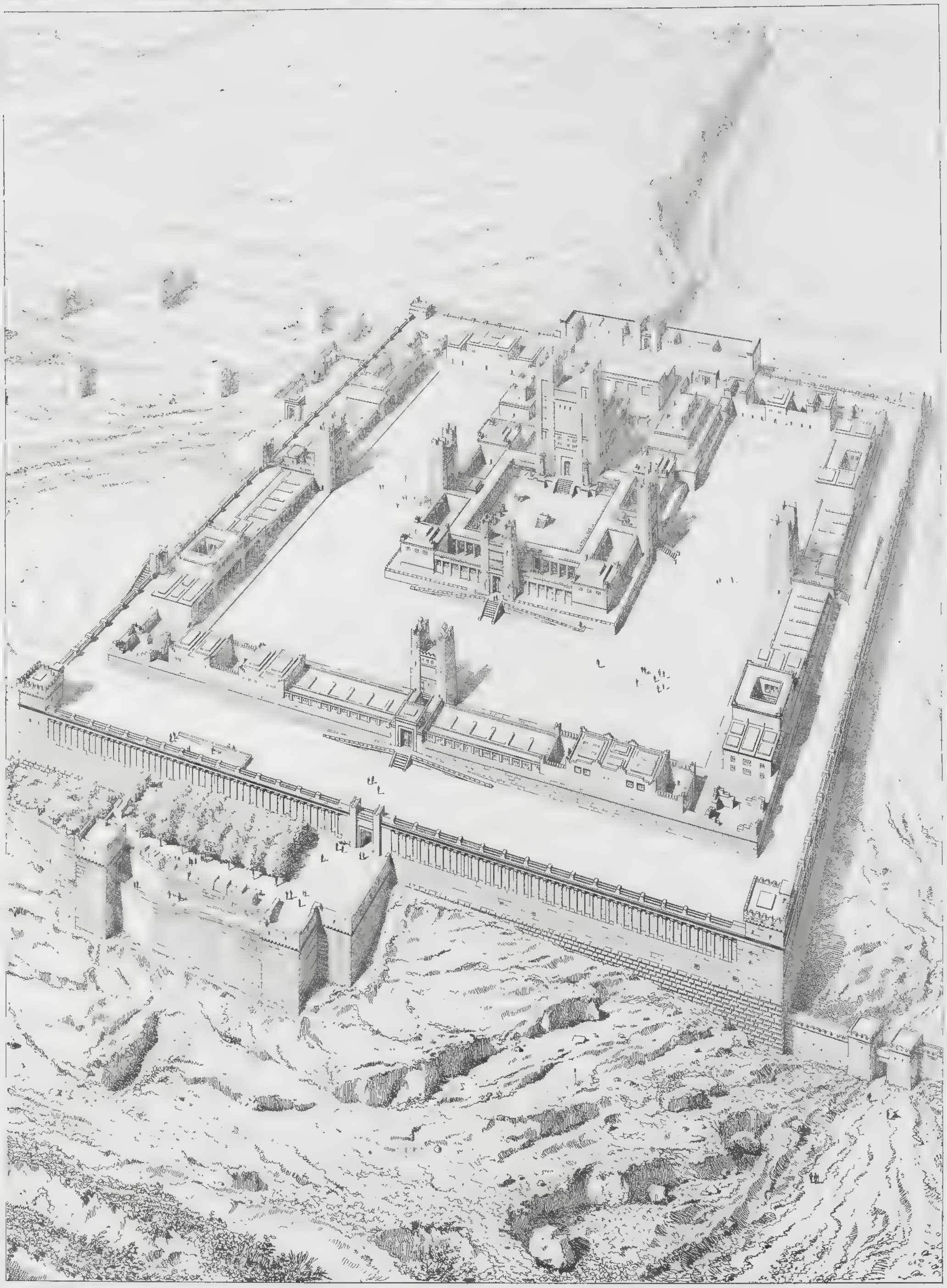
MR CESAR DALY

Quatrième Série Vol. ... Pl. 31

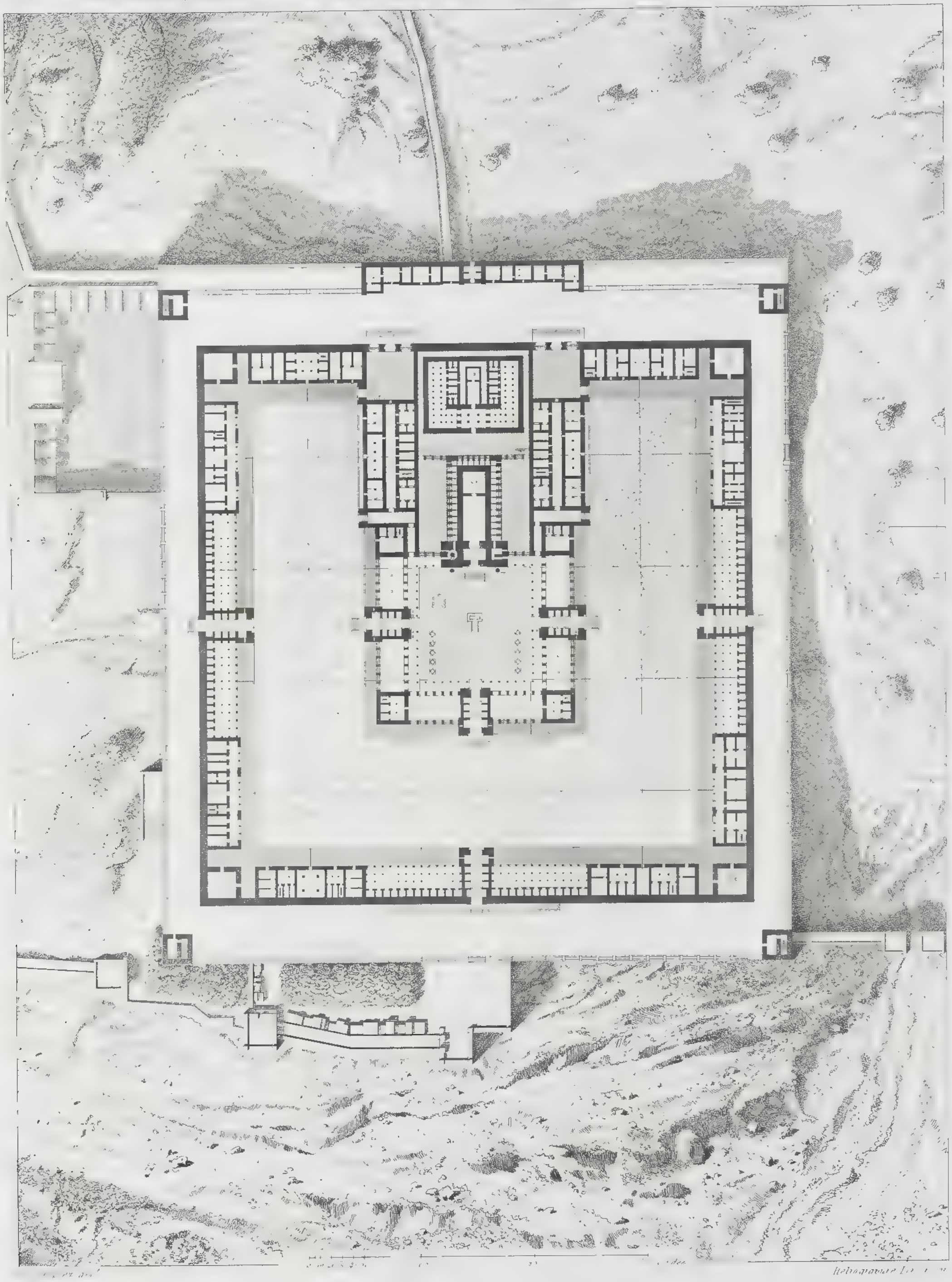
... DE LA NYMPHÉE ... XVIIE SIÈCLE

Mʀ CESAR DALY

Quatrième Série Vol. 11 Pl. 14

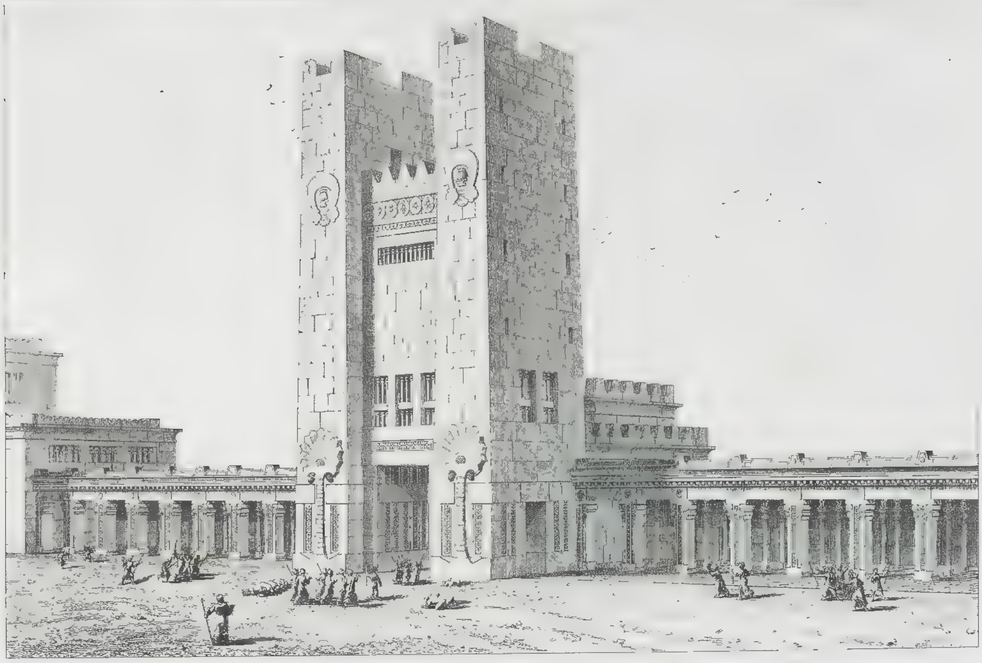


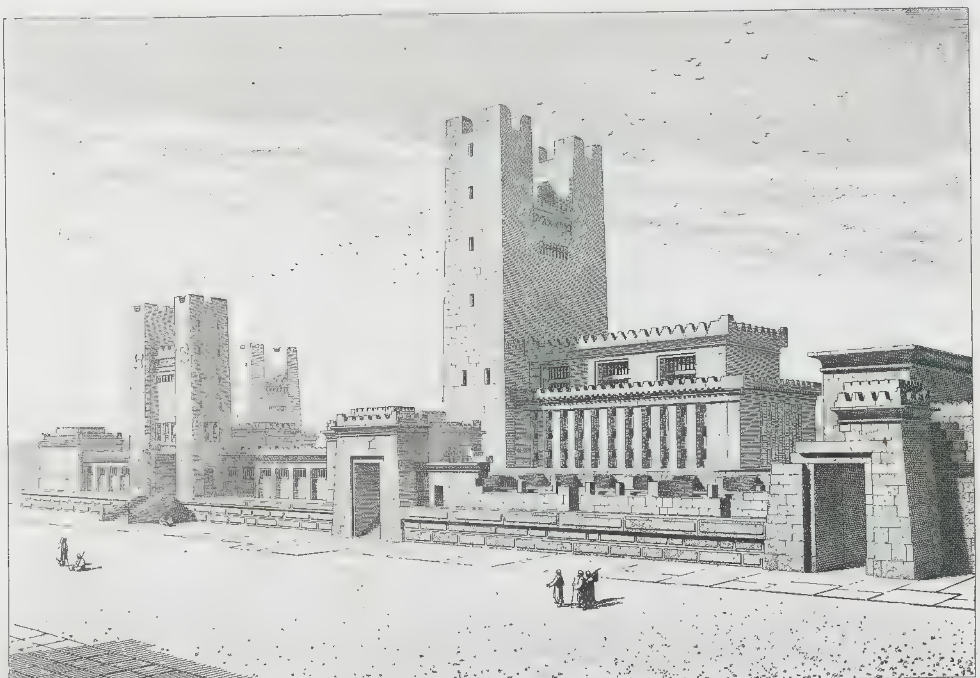
DU TEMPLE … APRÈS



Héliogravure

RESTITUTION DU TEMPLE DE JERUSALEM D'APRÈS EZECHIEL





[illegible] del. — [illegible] sc.

[illegible] TEMPLE DE [illegible] D'APRÈS [illegible]

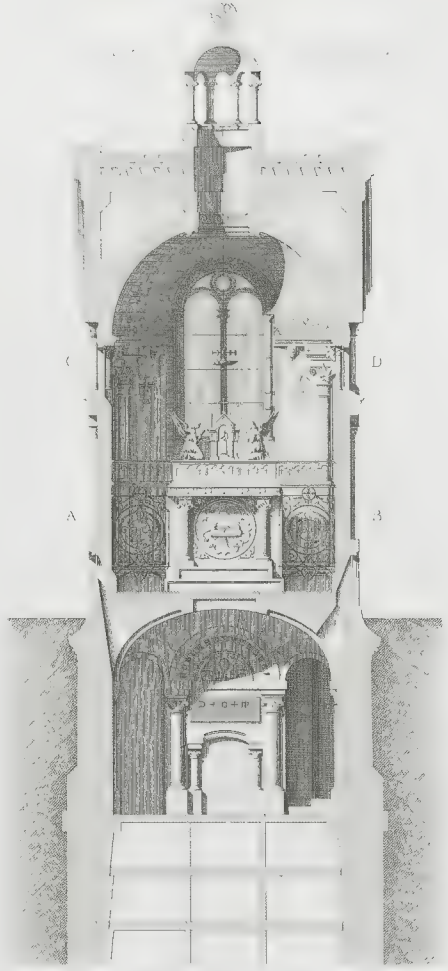
[illegible]

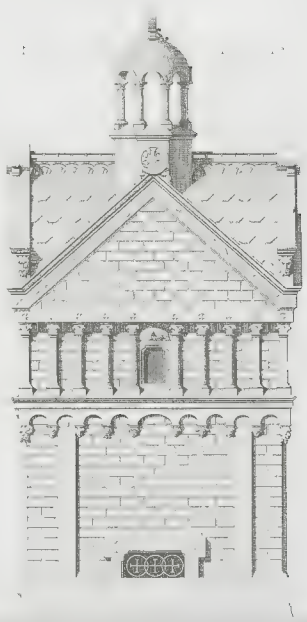
de l'Architecture et des Travaux Publics 51, Rue des Ecoles, Paris

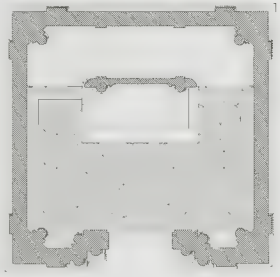
Mr CESAR DALY

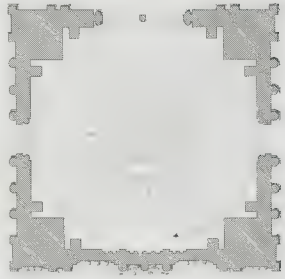
Revue mensuelle de l'Architecture et des Travaux Publics, 3e Rue de l'Ecole, Paris.

Mr CESAR DALY,





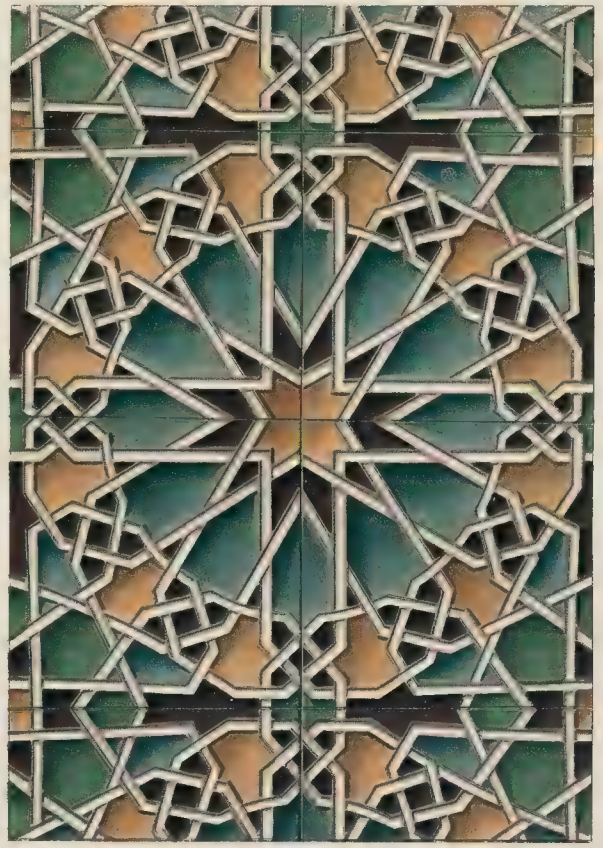




TOMBEAU.

Mr CESAR DALY

Dirigée par Mr CÉSAR DALY, architecte

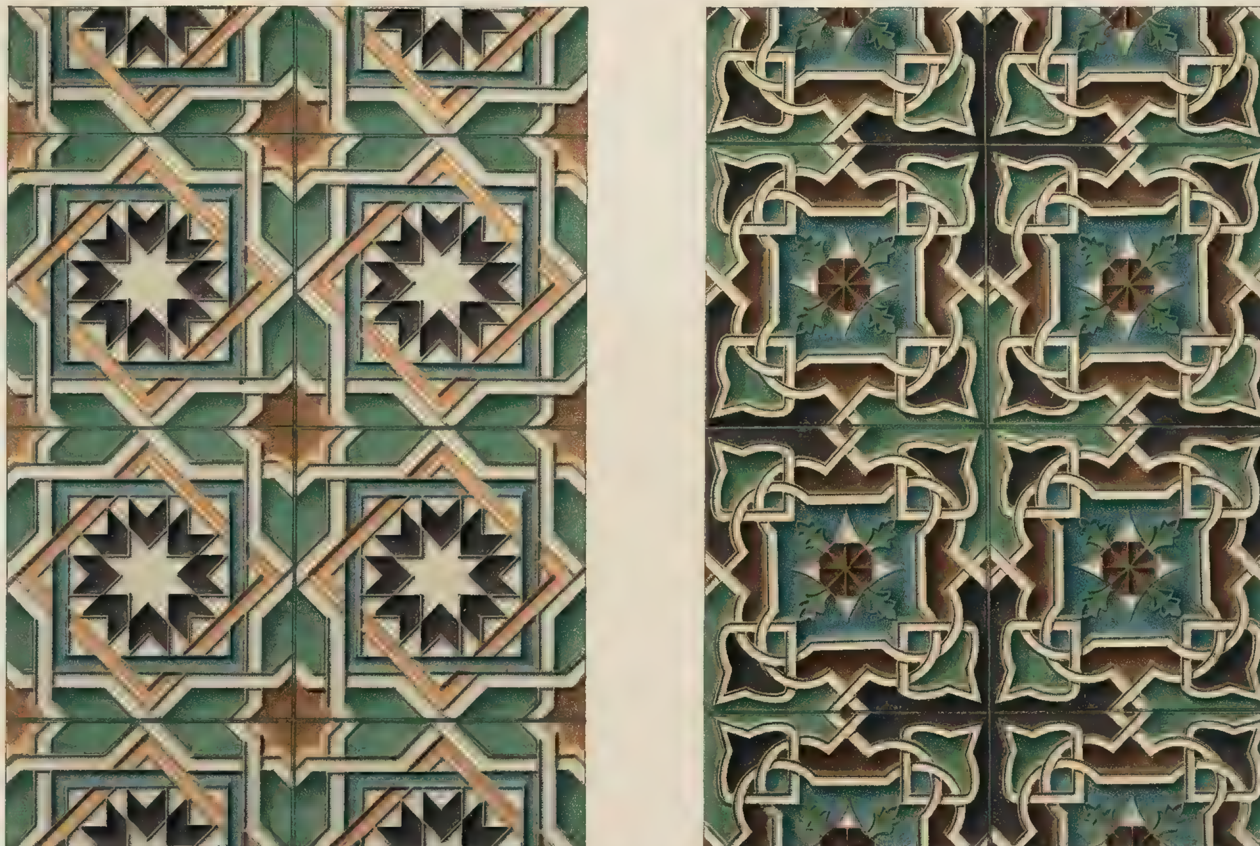


Échelle de 0m40 pour mètre.

REVÊTEMENTS EN FAÏENCE

Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics … de Paris
Dirigée par Mr CÉSAR DALY …

Vol. XLII^me de la collection Générale



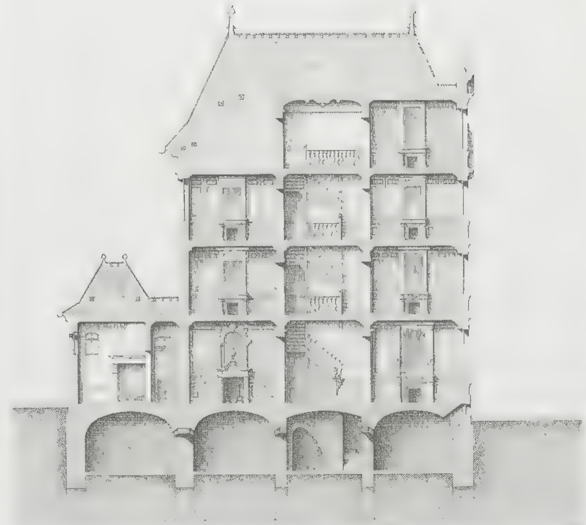
Échelle … pour mètre

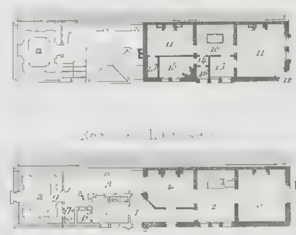
REVÊTEMENTS … [illegible]

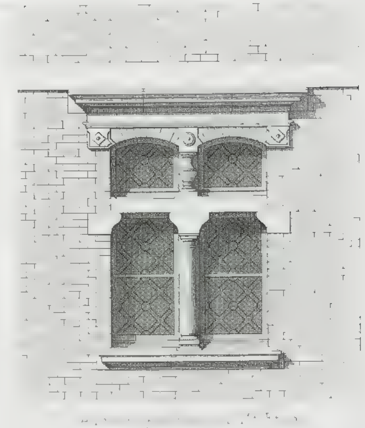
Mr. CESAR DALY, a.

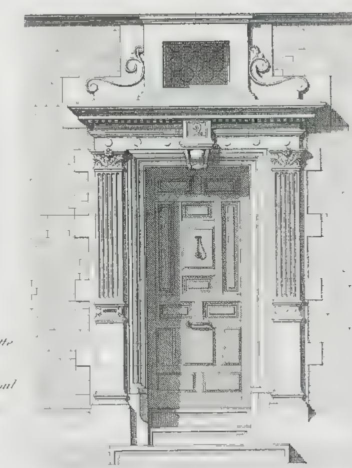
Quatrième

A-B









1 Vestibule
2 Hall
3 Salon
4 Salle à manger
5 Cuisine
6 Laverie
7 Water Closet
8 Cour
9 Jardin

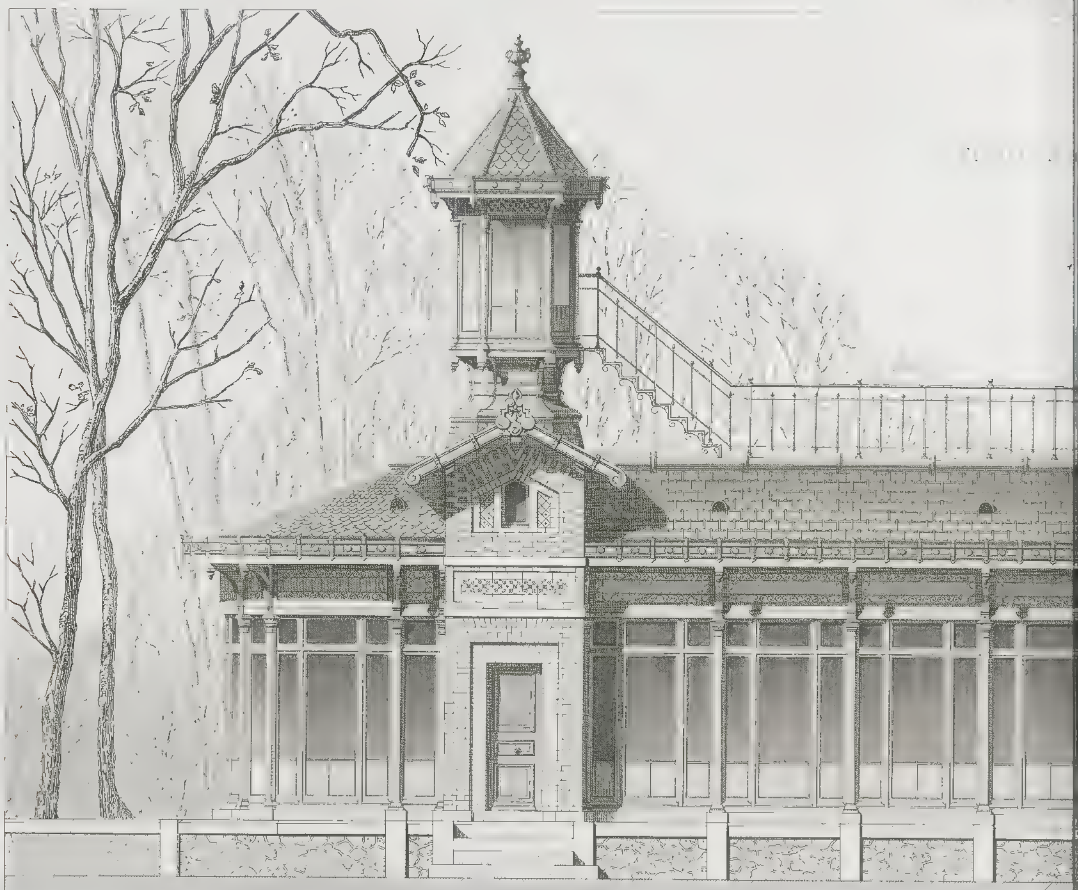
10 Palier
11 11 Chambres à coucher
12 Balcon
13 13 Cabinets de toilette
14 Dégagement
15 Cabinet de travail
16 Water Closet

à 0m 004 p^r mètre — à 0m 002 p^r mètre
à 0m 02 p^r mètre

E. Bisquet del. — Roulet

HÔTEL

PORTE DE PEAGNES



1 Des
2 Gal
3 Fau
4 Pré
5 Can
6.6 Cam
7 Ent
8 Tra
9 Esc
10 Cam
11 Déb
12 Fon

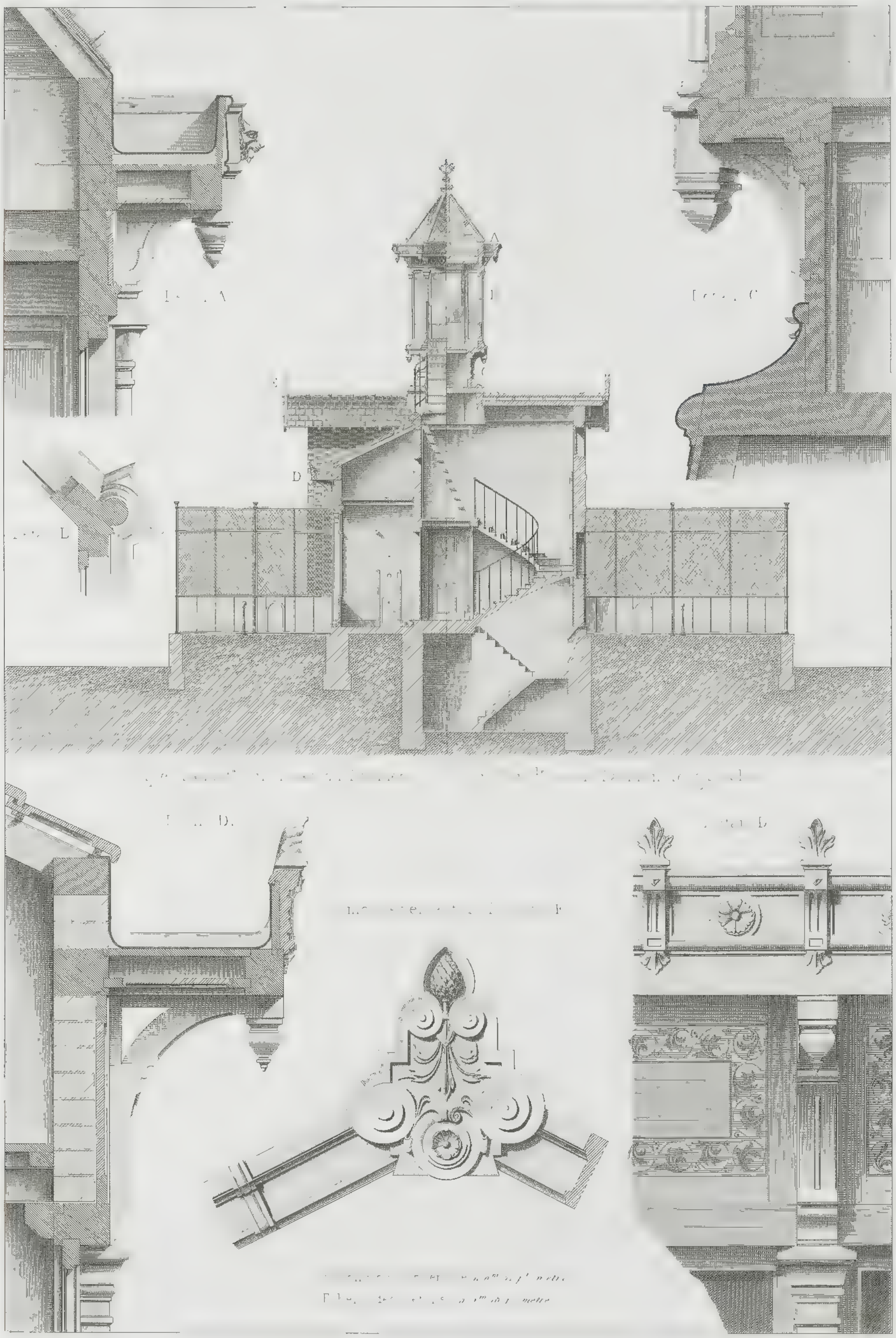
MÉNAGERI

Rez-de-Chaussée

...on $0^m 015$ p^r metre
$0^m 005$ p^r metre.

ES OISEAUX

Mr CESAR DALY.



MÉNAGERIE DES OISEAUX

... hitecture et des Travaux Publics_51, Rue des Ecoles, Paris.
... Mr CÉSAR DALY, archi...

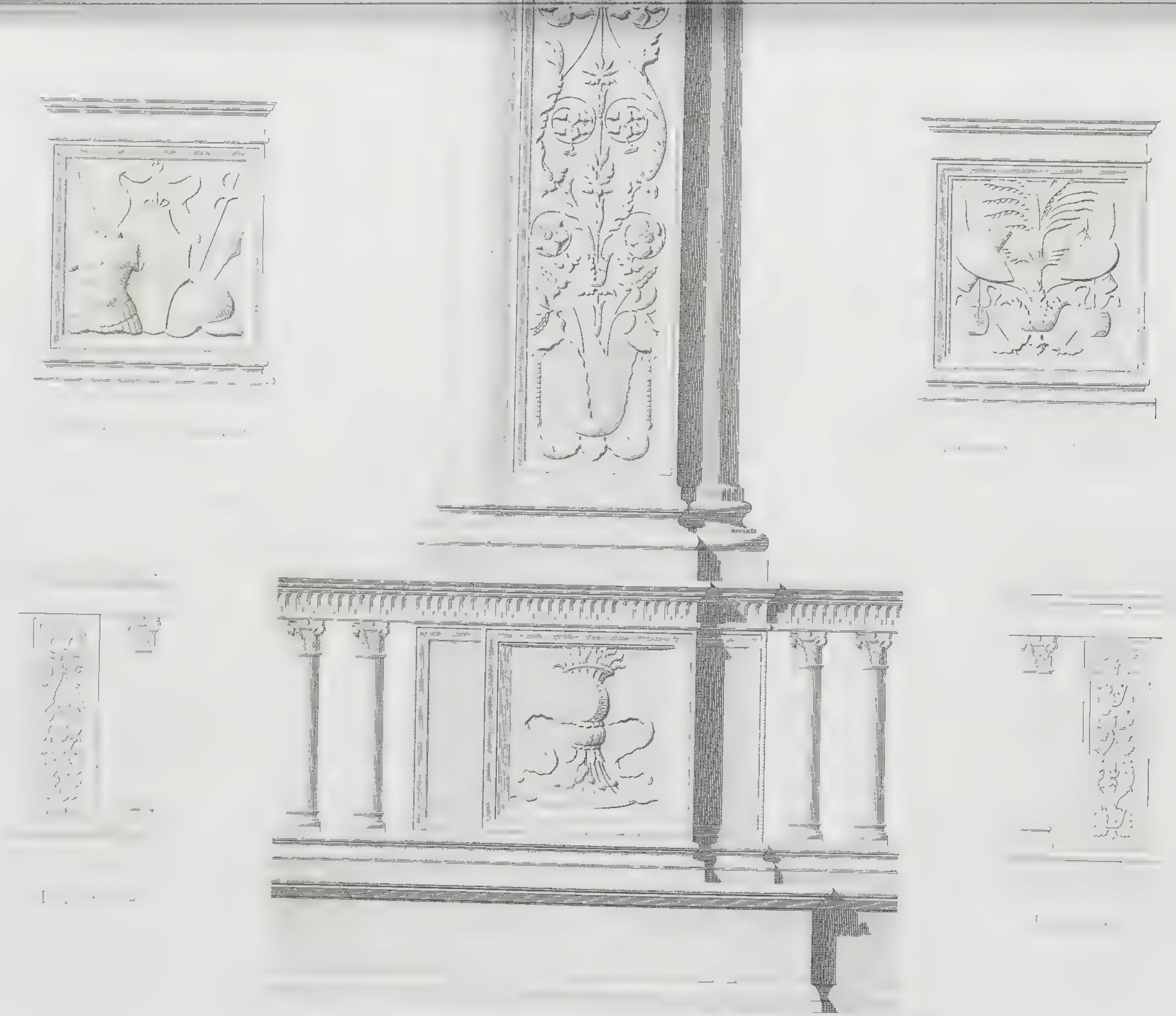
... de la Collection ...nerale [XLVIe ANNEE DE LA F...DATI... ...85] Quatrième Série_Vol. 12_Pl. ...

TOUR DU PORT DE HOORN (CÔTE DE LA MER)

Tomaszkiewicz, del et sc.

PALAIS DEL CONSIGLIO

A Vérone (Italie) — Vue perspective



Echelle de 1 m. 00 p. metre

PALAIS DEL CONSIGLIO

VERONE

Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics _ 5, Rue des Écoles, Paris
Dirigée par Mr CÉSAR DALY, [illegible]
Vol XLII^eme de la Collection générale [illegible] ANNÉE DE LA F[illegible] *Quatrième Série Vol 12 _ Pl. 55.*

Échelle de 0^m 05 p^r mètre

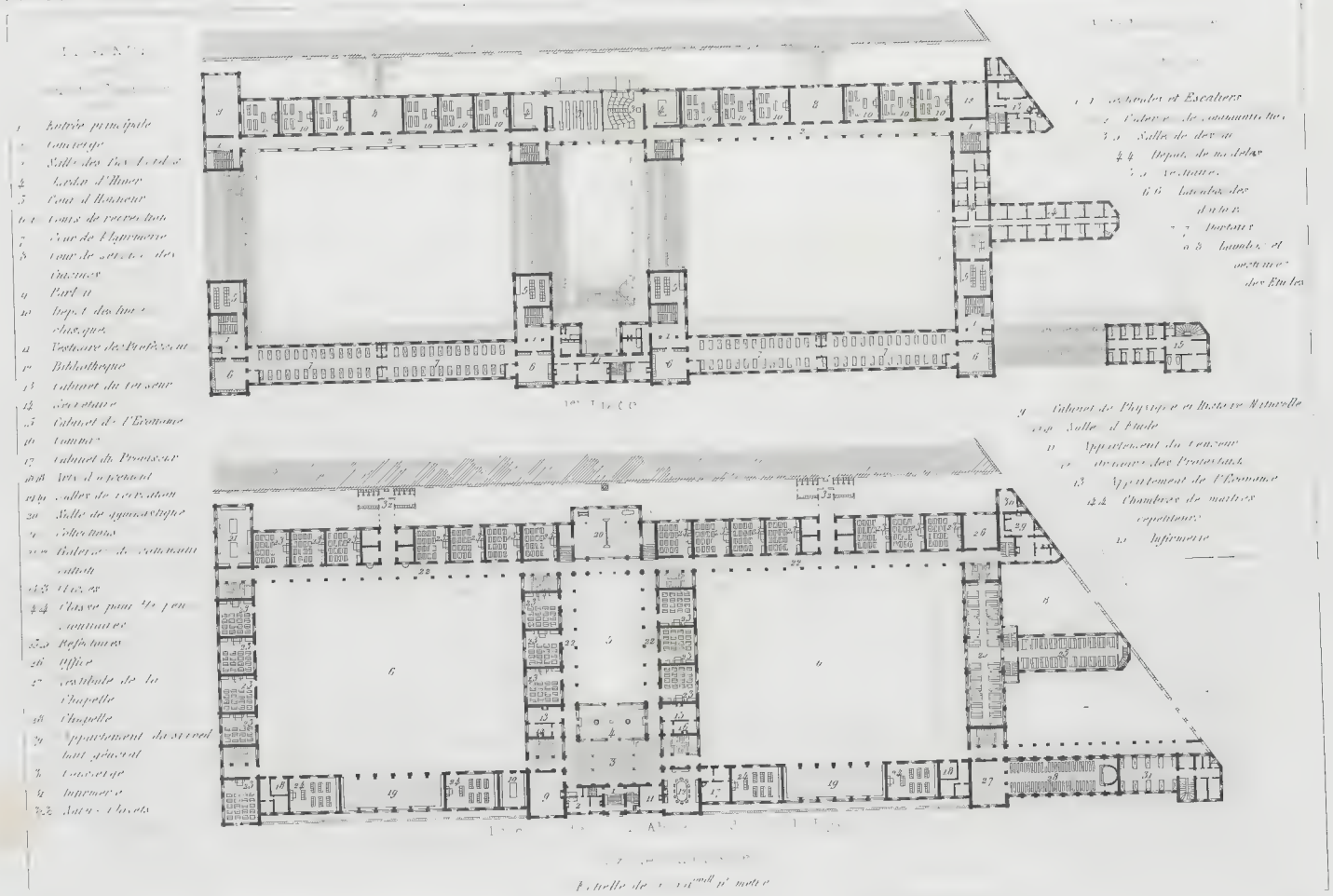
F[illegible] del *J. Huguenet sc*

PALAIS DEL CONSIGLIO

[illegible]

PETIT LYCÉE LOUIS LE GRAND

M^r CESAR DALY

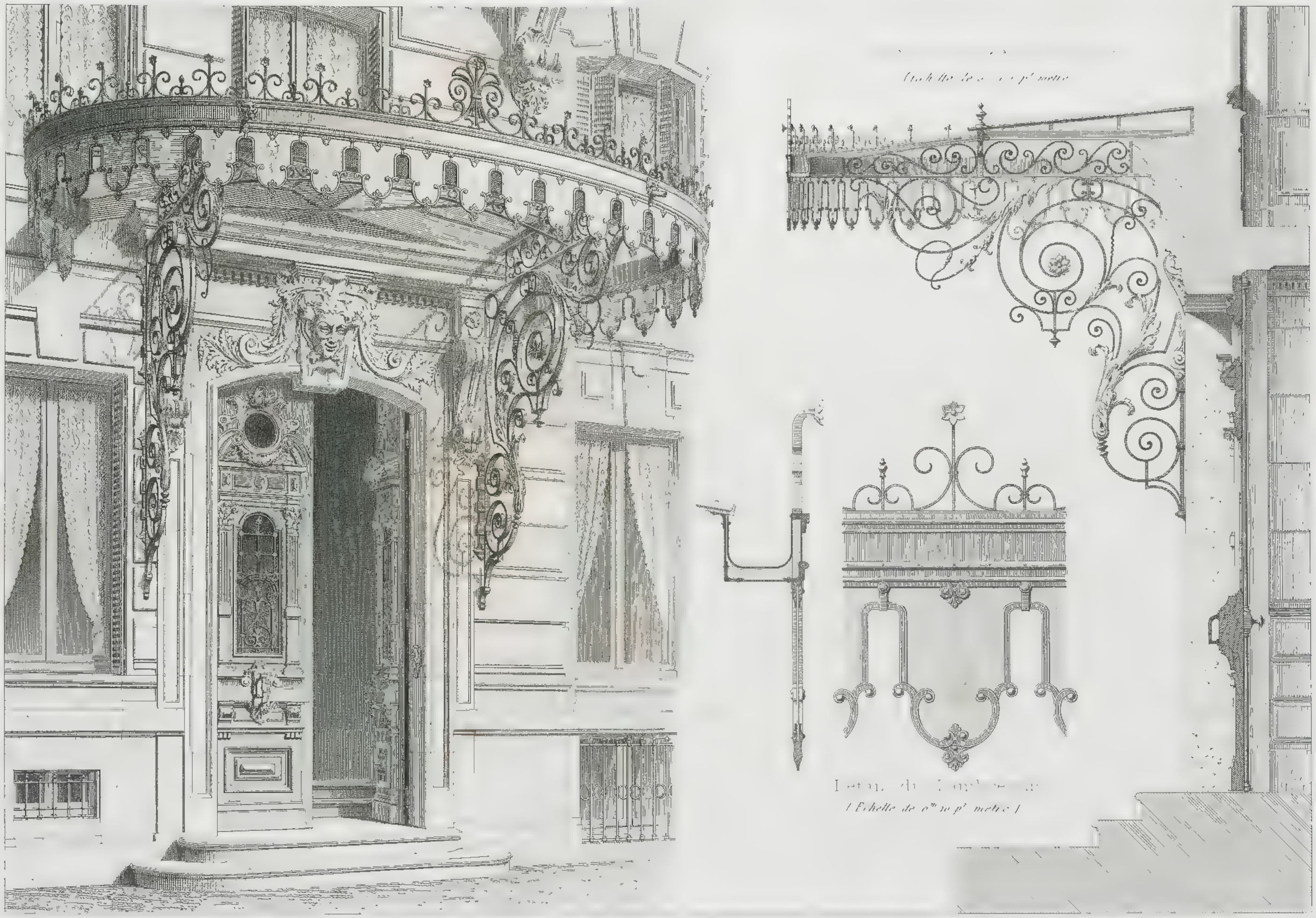


PETIT LYCÉE LOUIS LE-GRAND

Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics 51, Rue des Écoles, Paris.

Mr CÉSAR DALY

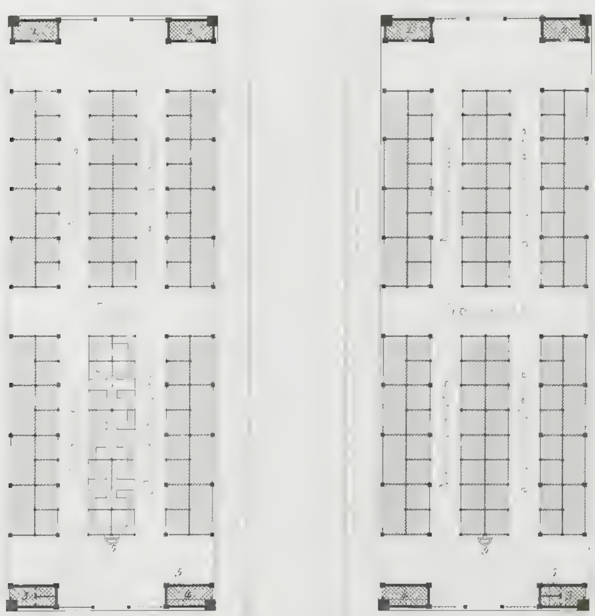
Vol. XLIIème de la Collection générale — Quatrième série, Vol. 12. Pl. 29



PORTE AVEC MARQUISE

Mr CESAR DALY.

Quatrième Série Vol.



1 1 Bureaux

3 3 W. Closets 4 4

2 Chambre du gardien

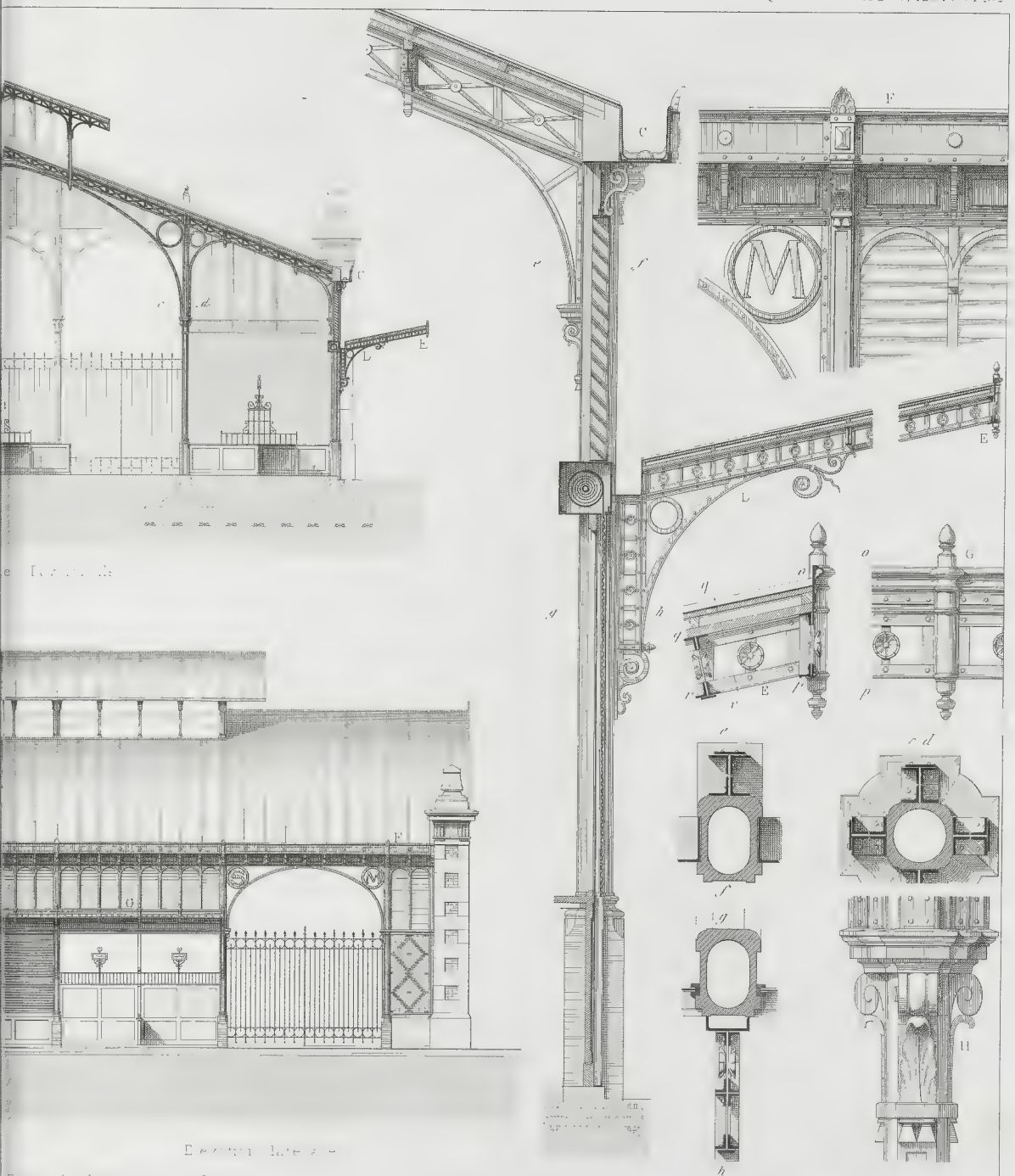
Fontaines

MARCHÉ

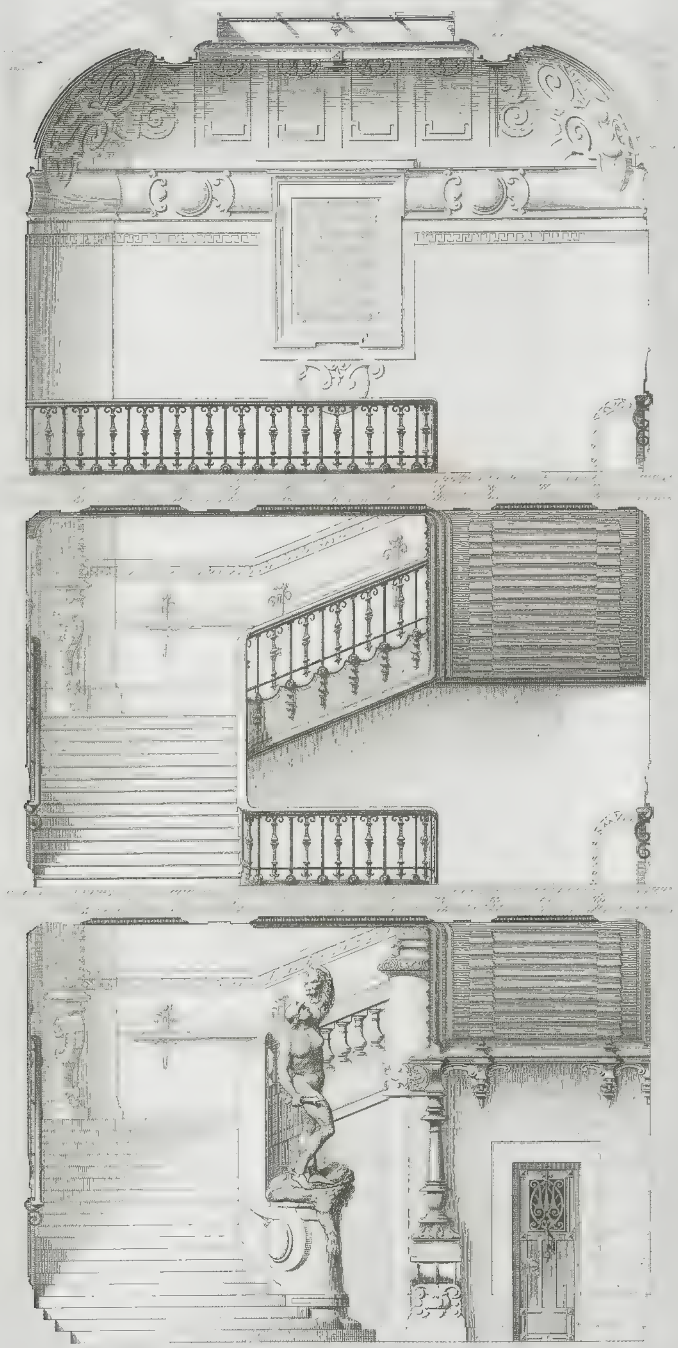
...le d... la Façade au 1/10

Échelle des Ensembles à 0^m 008

Quatrième Série_Vol. 12_Pl 61 à 62



J. Penel sc

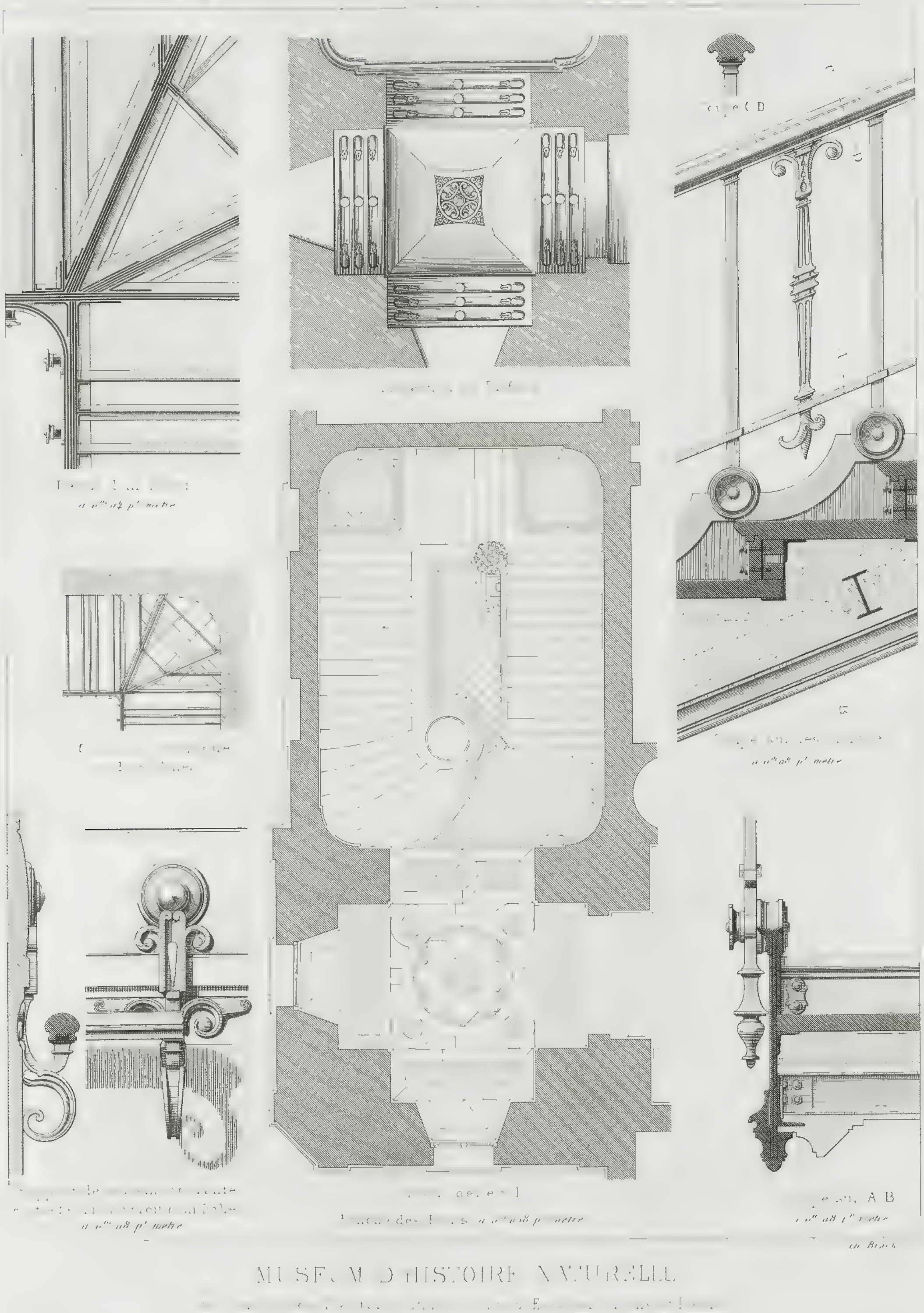


Echelle de 0 015 p' metre

MUSEUM D'HISTOIRE NATURELLE

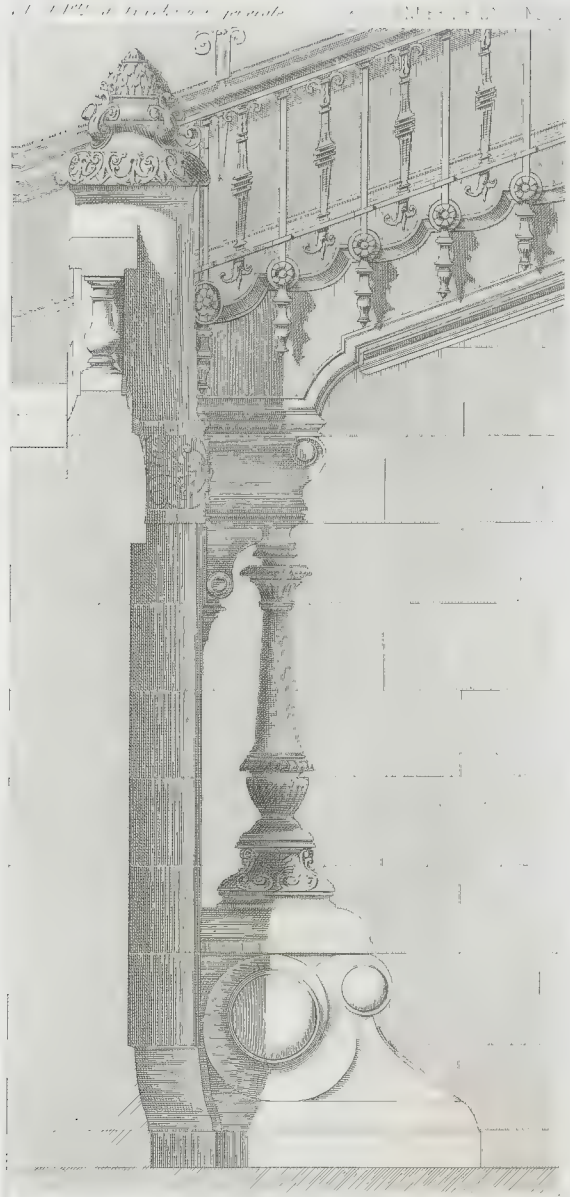
par Mr CESAR DALY

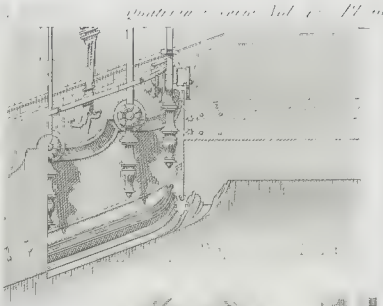
Quatrième Série – Vol. 12 Pl. 64

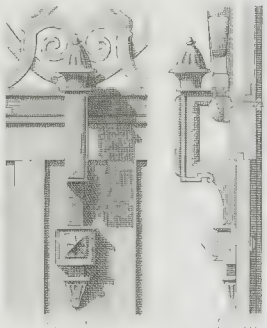


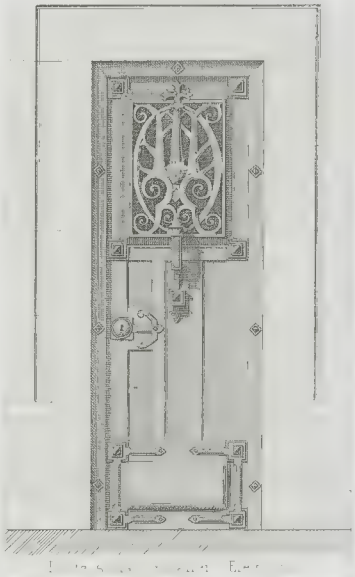
MUSEUM D'HISTOIRE NATURELLE

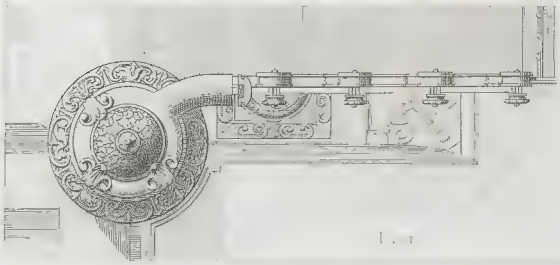
Echelle de 0m,4 p' mètre

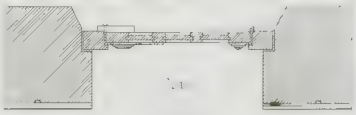












MUSÉUM D'HISTOIRE NATURELLE

85-S661